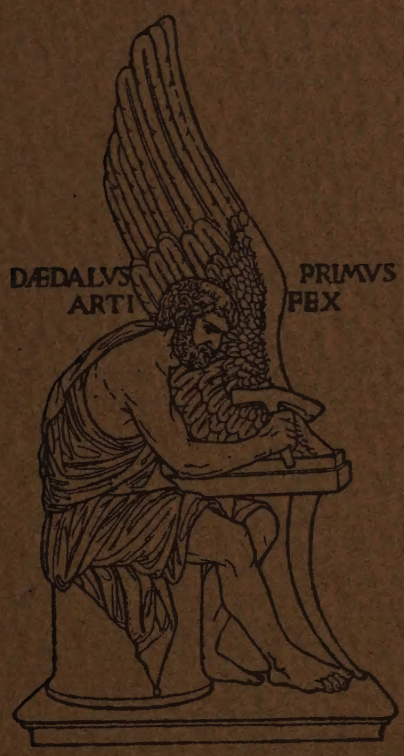
PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · IV · FASC. VII

DICEMBRE · MCMXXIII

GALLERIA D'ARTE

GENOVA - A. VITELLI - GENOVA

CASA DI VENDITA

Una delle sale della Galleria Villa situata in Genova nel Palazzo Granello - Piazza Giustiniani N. 7 che sarà venduta all'asta nel mese di Dicembre 1923

VENDITA ALL'ASTA

DELL'INTERA GALLERIA D'ARTE ANTICA

E. VILLA & C.

SITUATA IN GENOVA - PIAZZA GIUSTINIANI, 7 - PALAZZO DEI MARCHESI GRANELLO

DUEMILA RARI OGGETTI D'ARTE ANTICA

ESPOSIZIONE
10 DICEMBRE 1923

VENDITA ALL'ASTA
15-22 DICEMBRE 1923

Il catalogo riccamente illustrato è posto in vendita al prezzo di L. 10 rimborsabili a tutti gli acquirenti per un minimo di L. 300. - Richiederlo alla GALLERIA D'ARTE A. VITELLI (Palazzo Nuova Borsa) GENOVA.

PAUL CASSIRER - VERLAG - BERLIN

DETLEV BARON VON HADELN

I DISEGNI DEL TINTORETTO

L'OPERA PUBBLICATA IN SOLO 1200 ESEMPLARI NUMERATI SI TROVA IN VENDITA

LEGATA IN TELA . . . . . LIRE 252,—
LEGATA IN MEZZA PELLE . . . . LIRE 336,—

Il dottore von Hadeln, studioso in ispecial modo del Cinquecento veneziano, pubblica, dopo lunghe ricerche, questo volume sui disegni del Tintoretto. Lo splendido materiale fu con somma cura scelto fra i disegni che si trovano nei musei e raccolte private d'Europa. Molte opere sconosciute vengono presentate per la prima volta al pubblico, facendo spiccare tutta la grandiosa personalità del sommo Maestro.

OSWALD SIRÉN

I PITTORI TOSCANI DEL DUECENTO

CON 137 RIPRODUZIONI, QUASI TUTTE GRANDI COME LA PAGINA

LEGATO IN TELA . . . . . LIRE 50,40
LEGATO IN MEZZA PELLE . . . . LIRE 63,—

Oswald Sirén, lo studioso svedese e acuto intenditore di arte italiana, si è proposto con quest'opera di illustrare i grandi pittori e le scuole pittoriche del Duecento, cioè di quel secolo in cui visse San Francesco e che fu profondamente penetrato e commosso da una corrente di rinnovamento religioso ed umano. Viene così rimessa in luce un'epoca che il predominio delle concezioni naturalistiche aveva fatto quasi dimenticare. Artisti sconosciuti sono posti in chiara evidenza, e la loro opera rivela dinanzi ai nostri occhi, i caratteri della grandezza; mentre si colgono i profondi rapporti che corrono fra l'arte di quel secolo e l'attività di ricerca e di ricreazione degli artisti della presente generazione.
Il volume consta di 340 pagine di testo e di 130 tavole; è stampato su ottima carta a mano, le tavole sono impresse in una nuova procedura a due toni, il che contribuisce a presentare nel modo più efficace opere che in gran parte non erano state prima d'ora riprodotte.

Queste opere sono anche acquistabili presso tutte le Sedi della

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO - ROMA - VENEZIA - FIRENZE - NAPOLI

C. PARMEGGIANI

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

VIA FLAMINIA, 126 TELEFONO 21822

SUMMARY OF THE DECEMBER ISSUE, 1923

MOSAIC WITH SCENES OF AN AMPHITHEATRE FOUND IN A ROMAN VILLA IN TRIPOLITANIA, II., BY SALVATORE AURIGEMMA, INSPECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM AT NAPLES, WITH 10 ILLUSTRATIONS.

Mr. Aurigemma continues his examination of the mosaic at Zliten and analizes the two sides representing the tortures of barbarians and fights with wild animals. As in the combat of gladiators these scenes are shown with a wonderful stylistic ability. Unfortunately one of the two parts is in a bad state of preservation and Mr. Aurigemma taking into account the minutest details tries to complete the whole. The costumes, objects, armour and the garments are also accurately studied and are of the greatest interest.

UNPUBLISHED PAINTINGS OF CRESPI "LO SPAGNUOLO", BY ETTORE MODIGLIANI, SUPERINTENDENT OF THE GALLERIES OF LOMBARDIA, WITH 7 ILLUSTRATIONS.

Here we publish four recently restored, sacred scenes by G. B. Crespi which confirm the exquisite quality of the work of this painter. Mr. Modigliani also takes this occasion to make known a Crucifix and a "Fiera" by Spagnuolo, two remarkable works only lately added to the collection of the Brera Gallery.

SAVONA CERAMICS, BY MARIO LABÒ, WITH 20 ILLUSTRATIONS AND ONE COLOURED PLATE.

People often speak of the ceramics of Savona but in reality little is known about them. It appears that not at Savona only but in other places on the Riviera there existed from 1500 onward factories of ceramics, as for instance at Genoa and at Albissola. Mario Labò gathers together patiently all that is known about these factories, studies the principal characteristics of their ceramics and publishes a few of their most characteristic and beautiful examples from "laggioni" for covering walls to the reproductions of pictures by celebrated artists, from plates to the large vases used by pharmacists. Among the latter there are still a few important groups, such as the 200 vases of the Museum of Savona and the 900 of the hospital of Pammatone at Genoa.

THE BELLS OF TRENTINO CONFISCATED BY AUSTRIA, BY GIUSEPPE GEROLA, DIRECTOR OF THE OFFICE OF ART OF TRENTINO, WITH 21 ILLUSTRATIONS.

The churches of the Trentino were, during the war, barbarously robbed of their bells. By means of requisition they were taken away and concentrated in great numbers at various places or sent to foundries with no regard for their beauty, their history or their archaeological interest.

A few only were saved after the armistice having been already placed in Austrian Museums. Of most we have only a remembrance in arid lists and in the few photographs that Mr. Gerola reproduces with this history of the adventures of the sacred bronzes.

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE DÉCEMBRE 1923

UNE MOSAÏQUE AVEC DES SCÈNES D'AMPHITHÉÂTRE DANS UNE VILLA ROMAINE EN TRIPOLITAINE, II., PAR SALVATORE AURIGEMMA, INSPECTEUR DU MUSÉE NATIONAL DE NAPLES, AVEC 10 ILLUSTRATIONS.

Mr. Aurigemma continue ici à examiner la mosaïque de Zliten et analyse les deux bandes qui représentent des supplices de barbares et des combats de bêtes fauves. Tout comme les combats de gladiateurs, ces scènes sont executées avec une admirable justesse de style. Malheureusement, une des bandes est en très mauvais état, et Mr. Aurigemma essaye de la compléter graphiquement en tenant compte des moindres traces. Les costumes, les armatures et tous les autres objets ont été aussi soigneusement etudiés et sont d'un grand intérêt.

PEINTURES INÉDITES DE CRESPI LE "SPAGNUOLO", PAR ETTORE MODIGLIANI, SURINTENDANT DES GALERIES DE LA LOMBARDIA, AVEC 7 ILLUSTRATIONS.

On reproduit ici quatre scènes à sujets sacrés de G. B. Crespi, récemment restaurées et rendues à leur éclat primitif. Ces scènes ne font que confirmer les brillantes qualités de ce peintre. Mr. Modigliani, par la même occasion, porte à notre connaissance un beau crucifix et une "Foire" de Crespi le "Spagnuolo"; ce sont deux pièces excellentes qui, depuis peu, font partie de la Galerie de Brera.

LES CÉRAMIQUES DE SAVONA, PAR MARIO LABÒ, AVEC 20 ILLUSTRATIONS ET UNE TABLE EN COULEURS.

Si l'on parle souvent des céramiques de Savone, par contre on les connaît bien peu et bien imparfaitement; et d'abord, ces fabriques de céramiques n'existaient pas seulement à Savona, mais aussi en d'autres endroits de la Riviera; ainsi Gênes et Albissola en possédaient dès le XVI.ème siècle. Mr. Labò a réuni patiemment le peu de nouvelles qui subsistent à ce sujet; il en a étudié les particularités les plus caractéristiques et il reproduit quelques exemplaires parmi les plus beaux et les plus curieux. Citons des "laggioni" pour lambris, des reproductions de tableaux célèbres, des plats et des bocaux d'apothicaires. Il reste de ces derniers des groupes importants et, parmi ceux-ci, les deux-cents vases qui se trouvent au Musée de Savone et les neuf-cents de l'hôpital de Pammatone à Génes.

LES CLOCHES DES ÉGLISES TRIDENTINES ENLEVÉES PAR LES AUTRICHIENS, PAR G. GEROLA, CHEF DU BUREAU DES BEAUX ARTS DE LA PROVINCE DE TRENTE, AVEC 21 ILLUSTRATIONS.

Pendant la grande guerre, les églises de cette région ont été impitoyablement depouillées de leurs cloches; ces dernières furent réquisitionnées, enlevées en grand nombre et concentrées dans différentes localités pour être ensuite fondues.

Personne ne se soucia de leur beauté, de leur histoire, de l'intérêt archéologique qu'elles représentaient. Très peu de cloches ont été récuperées après l'armistice; quelques-unes étaient déjà placées dans des musées autrichiens. Mais il ne reste de la plupart d'entre elles, maigres et tristes souvenirs, que des listes de catalogues et quelques photographies que Mr. Gerola publie en nous recontant les peripéties de quelques-uns de ces bronzes sacrés.

SOMMARIO DEL VII FASCICOLO - ANNO IV

SALVATORE AURIGEMMA, *ispettore del Museo Nazionale di Napoli:* Mosaico con scene di anfiteatro in una villa romana a Zliten in Tripolitania, II., con 10 illustrazioni.

ETTORE MODIGLIANI, *soprintendente alle Gallerie della Lombardia:* Dipinti inediti del Crespi, lo "Spagnuolo", con 7 illustrazioni.

MARIO LABÒ, *assessore alle Belle Arti del Comune di Genova:* La ceramica di Savona, con 20 illustrazioni, e una tavola a colori.

GIUSEPPE GEROLA, *capo dell'Ufficio delle Belle Arti del Trentino:* Le campane della Diocesi di Trento requisite dall'Austria, con 21 illustrazioni.

NELL'VIII FASCICOLO, ANNO IV:

ACHILLE PATRICOLO: Su tre *mirhâb* o nicchie portatili da preghiera del Museo Arabo del Cairo, con 19 illustrazioni e una tavola fuori testo. — A. LENSI: Il Museo Bardini: I., Stucchi e Terrecotte, con 22 illustrazioni e una tavola a colori. — MARIO TINTI: L'arte italiana del ferro, con 17 illustrazioni.

NEI PRIMI SEI FASCICOLI DEL IV ANNO *DEDALO* HA PUBBLICATO:

BERNARD BERENSON: Un possibile Antonello da Messina e uno impossibile. — GUIDO BIAGI: Aritmetica medicea. — UGO OJETTI: Due medaglie di Romano Romanelli. — PAOLO ORSI: Le belle monete siracusane: Cimone, Eveneto, Euclida maestri incisori del sec. V. — MARIO SALMI: Il tesoro del Santo Sepolcro di Barletta — ROBERTO PAPINI: Di Giovanni Serodine pittore. — IGNAZIO GIORGI: Il codice Chigiano delle sei Messe. — ADOLFO CALLEGARI: La rocca di Monselice. — CARLO GAMBA: Un'opera ignota di Andrea del Castagno: il San Teodoro di Venezia. — ANTONIO MARAINI: Lo scultore Paul Manship. — ANTONIO MORASSI: L'altarolo portatile del Colleoni a Montona. — MARIO TINTI: Il Parmigianino. — F. N. VIGNOLA: Fermacoperte da bove del contado veronese. — LIONELLO VENTURI: Il pittore Felice Casorati. — LUIGI DAMI: Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi. — UGO OJETTI: Il colle del Castello di Gorizia e il monumento alla Vittoria. — SALVATORE AURIGEMMA: Mosaico con scene d'anfiteatro, in una villa romana a Zliten in Tripolitania, I. — PAOLO D'ANCONA: Un'esposizione di antichi pittori lombardi. — GIUSEPPE MORAZZONI: Il lattimo veneziano. — ORLANDO GROSSO: Le cappe delle Casaccie Genovesi.

CON 301 ILLUSTRAZIONI, TRE TAVOLE A COLORI E TRE TAVOLE FUORI TESTO.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

		Italia e Colonie - America del Sud Germania - Austria - Romania, ecc.	America del Nord - Inghilterra Belgio - Francia - Svizzera - Spagna e Paesi Scandinavi, ecc.
Abbonamento all'annata in corso (IV):			
per spedizione semplice	L.	120.—	150.—
supplemento per spedizione raccomandata . .	„	*7.50*	*15.—*
Fascicoli separati dell'annata in corso (IV).	„	12.—	15.—
supplemento per spedizione raccomandata . .	„	*—.65*	*1.25*

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. - Consigliamo, quindi, vivamente, di autorizzare sempre gli invii* PER RACCOMANDATA, *che soli garantiscono il recapito regolare della rivista, sia in Italia che all'Estero.*

Raccolta dei 12 fascicoli della I annata . . . . . L. 250.—
„ „ „ „ „ „ „ rilegati in tela e oro in 3 vol. . . . „ 300.—
Fascicoli separati della I annata . . . . . „ 25.—

L'evasione di ordini per raccolte o fascicoli sciolti della I annata è subordinata alla possibilità di procurarceli, essendo l'edizione quasi esaurita.

Raccolta dei 12 fascicoli della II o della III annata. . . . . L. 150.—
„ „ „ „ „ „ „ „ „ rilegati in tela e oro in 3 vol. „ 200.—
Fascicoli separati della II o della III annata . . . . . cad. „ 15.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . L. 45.—

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) — Viale Monforte, 20 - Telefono 29-16
ROMA (15) — Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) — Piazza San Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) — Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI (4) — Via D. Morelli (già via Pace), 14-16

MOSAICO CON SCENE D'ANFITEATRO IN UNA VILLA ROMANA A ZLITEN IN TRIPOLITANIA - II.

Ma più che i combattimenti dei gladiatori, eran forse destinati ad aver preminente importanza nella figurazione musiva di Zliten le scene che figuravano supplizi e cacce. Queste scene occupano i lati est ed ovest della fascia che gira in quadrato sul pavimento (*pagg. 404-405*); ma delle due zone solo quella ad est è quasi interamente conservata, mentre in buona parte perduta è quella che si svolge sul lato ovest.

La zona del lato est occupa, come la gemella del lato ovest, tutta l'ampiezza del campo musivo. Intendiamo dire che mentre le due zone con scene gladiatorie si svolgono per una lunghezza corrispondente alla lunghezza del cordone interno che delimita la fascia musiva figurata, le figurazioni dei lati est ed ovest si svolgono per tutta la lunghezza del cordone esterno, da angolo esterno ad angolo esterno della fascia stessa. Così queste zone hanno uno svolgimento di m. 3,29, mentre le due altre (in cui son figurati combattimenti di gladiatori) hanno uno svolgimento di m. 2,55; comune è l'altezza della fascia che va da m. 0,345 a m. 0,395.

Presso l'angolo nord-est, il primo episodio della nuova figurazione è un episodio di *damnatio ad bestias*. Nello spettacolo mattutino degli anfiteatri i condannati a pene capitali erano spesso fatti morir bellamente e crudelmente tra gli artigli e per le zanne di animali feroci. *Bestiarii* specializzati erano incaricati di aizzare le fiere, mentre l'organizzatore e quasi lo scenografo dello spettacolo pensava a preparare ai condannati una morte che pel genere di supplizio e per le macchine impiegate non fosse scevra di una particolare attrattiva pel pubblico.

Un carrello nero è nell'angolo estremo della figurazione musiva (*pag. 399*), con due ruote basse, e una sponda relativamente alta, simile a quella delle bighe; un palo è fissato in linea verticale al centro della sponda, dal lato della convessità; verso l'esterno, due liste oblique di legno uniscono il palo al timone. Un barbaro di statura gigantesca (è alto nella figurazione musiva m. 0,27, quando il bestiario a lui prossimo è alto circa m. 0,21), dai capelli lanosi e tutto nudo tranne un breve lembo di stoffa al basso ventre (*perizoma*) è eretto sul piano del carrello con le mani legate dietro il dorso; una belva (una pantera africana dal manto verdino cinereo macchiato di righe verdine e di punti neri) gli si è lanciata addosso, e, infitti gli artigli nelle coscie e nel petto, lo azzanna alla spalla, mentre il sangue cola abbondante sull'arena.

Sul timone, per tenere a terra ben fermo il carrello, cosicchè nei suoi lanci furibondi la pantera non abbia a rovesciare uomo e carrello, preme coi piedi calzati di *soleae* un bestiario, in corta tunica manicata e frangiata, di color rosso con

clavi argentei, adorno le gambe sino ai malleoli di pompose brache verdine. Il bestiario, volto a destra lo sguardo irrequieto, impugna con ambe le mani il timone di un secondo carrello (*pag. 401*), della forma stessa del primo, ma recante nell'interno della sponda, fissato al fondo piano, il palo verticale, anche qui unito al timone da due liste oblique di legno. Un secondo personaggio, esso pure interamente nudo tranne il breve *perizoma*, e con le mani legate sul dorso, è assicurato al palo, e si aderge tra questo e la concavità della sponda del carrello, fiso il barbarico volto su una pantera gigantesca che è in atto di prender lo slancio per azzannarlo, e già quasi infigge gli artigli delle zampe enormi nel suo nudo petto. Un secondo bestiario dai corti capelli crespi, ma senza barba, anch'egli vestito di corta tunica frangiata di color verde, e calzato di *caligae* piuttosto alte, agita nella destra una sferza *(flagellum)* per incitare la pantera, mentre tiene nella sinistra uno di quei lembi di stoffa *(mappae)* di cui ci si serviva per eccitare al bisogno gli animali, come ci si serve oggigiorno della *capa* per eccitare i tori nelle corride di Spagna.

La scena è veramente superba di efficacia narrativa e di potenza drammatica. L'arco poderoso del dorso della prima belva che ha già azzannato la sua preda, e la tensione di tutto il suo corpo, espressa dall'incurvatura della coda e dalle angolosità taglienti delle zampe, ci dicono quanto la figura sia superbamente costruita; mentre reso con rara potenza è l'agitarsi dei rozzi sentimenti nell'animo del bestiario principale. Sotto la folta e scomposta capigliatura nera gli occhi brillano, e l'ansia del pericolo vi accende una fosca luce, come di chi, conscio che è in questione la vita, tende tutta la forza dello spirito perché il terribile giuoco non volga a proprio danno.

E non meno grandiosa d'efficacia è la marmorea rigidità del volto del condannato di destra. I lunghi capelli pioventi sulla nuca, il naso leggermente aquilino, i riccioli cadenti sulle tempie, la caratteristica piccola barbetta a punta farebbero già supporre in questo condannato un campione di altra razza, se il color giallo-bruno di tutto il suo corpo, in contrapposto col color bruno-roseo dei bestiarii e dei gladiatori, non indicasse con sicurezza che egli appartiene a una razza ben diversa dalla euro-africana o mediterranea. Con ogni virisimiglianza egli appartiene a una razza africana a quella forse dei Garamanti, di colorito bronzeo, e di tipo così diverso dagli Egizi e dai negri. E un Garamante è anche il condannato che gli sta alla sinistra, già azzannato dalla pantera.

A questa scena che a nostro giudizio è la più importante di tutta la figurazione musiva, altre ne seguono, di cacce, di giuochi, o di pericolose lotte fra animali, e poi ancora, verso la estremità della fascia est, altre scene di supplizi.

In alto, inseguito da un cane, subito al di là della pantera, fugge velocemente a destra uno snello animale della famiglia delle antilopi, di color roseo, dal lungo agile corpo coperto di scarso pelo, con due grandi ciuffi di peli grigio-chiari agli attacchi delle zampe anteriori, con due corna falciformi rivolte all'indietro, ed una folta barba caprina; in basso, corrente a sinistra, è un cervide di manto liscio e fulvo, dal ventre e dal petto cenerino, con due enormi corna

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - PARTICOLARE DELLE "VENATIONES" E DEI SUPPLIZI (LATO DELLA SALA A LEVANTE) *(fot. Bragoni)*.

a fusto tondeggiante verso il basso, e piatte e come palmate verso l'alto. L'animale, forse un daino (originario dell'Africa settentrionale), è inseguito e addentato da un cane all'attacco della coscia anteriore sinistra, mentre a fermarne la corsa e a trafiggerlo balza un giovane cacciatore sbarbato, dalla tunica frangiata verde-scuro con clavi verde-smeraldo, calzato di *caligae* alte assai più che di consueto, e che impugna con ambo le mani un *venabulum* dal ferro a losanga.

Più a destra è un personaggio barbato, senz'armi, dal corpo corto e tarchiato, dalle gambe e dalle braccia tozze e quasi gonfie, vestito di un'ampia tunica grigio-argentea con clavi purpurei, calzato di bassi *calcei*, coperto il capo dal prisco *galerus* chiaro (divenuto poi il copricapo degli atleti), il quale si adatta perfettamente alla testa e si apre sul cocuzzolo in due elementi curveggianti. Innanzi a lui, rizzato sulle zampe posteriori è un enorme cinghiale dal folto pelame scurissimo, con le zampe anteriori protese in avanti verso il basso, e la grande testa diritta, che porta alla incassatura tra il grugno e la fronte un oggetto di forma sferica, per metà roseo, per metà chiaro, forse un frutto, con probabilità una mela. L'uomo corto e tozzo (come dubitare che non sia un personaggio ritratto dalla realtà?) tiene nella destra un altro frutto simile, e mentre avanza dal lato di sinistra (per rispetto a chi guarda), fa l'atto di lanciarlo alla belva, mentre molti frutti consimili

egli tiene in riserva nella tunica rattenuta a forma di *sinus*. Con ogni verisimiglianza egli è intento a uno di quegli esercizi che si solevano eseguire negli anfiteatri con animali addomesticati; in tal caso la sua bizzarra bruttezza e i goffi movimenti del cinghiale dovevano mettere una nota di comico in quel tragico succedersi di scene di sangue. Non certo a un combattimento tra uomo e belva con lancio di palle metalliche sembra sia verisimile pensare.

Segue una caccia a un cervo. Il cervo dalle grandi corna ramificate, dal corpo bruno-rossiccio su lunghe gambe agili, è in corsa verso destra, ed è azzannato all'attacco della coscia anteriore destra da un grande cane dal pelame rossiccio. Un giovane *venator* dalla tunica verdina (a clavi verde-smeraldo, e frangiata, come di consueto), sembra corra a rattenere la enorme belva, già perdente sangue da una larga ferita al fianco, e già sul punto di esser trafitta a morte col corto pugnale dalla lama larga e piatta che il *venator* impugna nella destra. La testa del cervo è, per una mancanza del mosaico, in piccola parte perduta.

Perduta è anche la testa e parte del busto del cacciatore che segue, vestito di tunica giallo-scura con clavi verdini e frange color cenere, coi piedi nudi e i ginocchi e le caviglie ornate di fascie argentee, con le gambe divaricate e il braccio sinistro alzato come di chi ha il corpo ancora nella posizione di equilibrio che esso assume nell'atto del lancio del giavellotto. A terra, a destra, innanzi al cacciatore, è abbattuto un agilissimo onagro di color palombino chiaro, che, trafitto da un *venabulum* il fianco (donde spiccia un gran fiotto di sangue allargantesi in una gran pozza sull'arena), cerca di levarsi sulle zampe, e volgendo vivamente verso dritta la testa, tenta con la bocca – come sembra – di strappare il giavellotto dalla ferita. Dalle narici sprizzano a guisa di nastri due lunghi zampilli di sangue.

La scena che segue è singolare di novità e di efficacia. Un orso bruno (*pag. 403*), ritto sulle zampe posteriori, legato la parte anteriore del corpo da una fune che gli passa e gli s'incrocia sul corpo più volte, è alle prese con un toro dal manto fulvo scurissimo, che, avvolto esso pure da una fune, dà un formidabile lancio per sferrare una cornata, con la testa abbassata, sul terribile suo avversario. Attorno al corpo del toro è una *vitta*: le funi che avvolgono i due animali sono a un certo punto legate l'una all'altra per mezzo di una catena di ferro ad anelli; la impossibilità di districarsi ha portato al parossismo il furore delle due bestie, e la loro furia non avrà tregua finchè uno dei due animali non resti ucciso.

Verso le belve, avanzando cautamente da dritta a lunghissimi passi, e protendendo con la destra un bastone ricurvo per afferrare la fune al suo punto di giunzione con la catena, si porta un barbaro dalla pelle giallo-scura, dai neri capelli lanosi, nudo tranne il solito semplicissimo *perizoma* grigio-chiaro. Egli deve, come sembra, districare i due animali, e il pericolosissimo còmpito gl'ispira un grande terrore.

Sotto gli animali, innanzi al Garamante, è sull'arena un grande scudo rosso con umbone nero e castone rosso su crociera d'argento. Esso serve qui, come io credo, più che tutto a scopo decorativo, per far apparire meno vuota la zona musiva.

Dopo la lotta dell'orso e del toro si rin-

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - GARAMANTE ESPOSTO A UNA PANTERA (LATO DELLA SALA A LEVANTE) *(fot. Costa)*.

novano gli episodi dei supplizi. Un bestiario dalla barba nera prolissa, senza baffi, in corta tunica manicata di color bianco argenteo, a filettature purpuree sia sul petto, che al collo e sulle corte maniche, ornate le caviglie di larghe *fasciae*, ma i piedi nudi, agita nella destra un grande scudiscio e tiene per i lanosi capelli un Garamante nudo sbarbato (*pagg. 407 e 409*). Folle di terrore, il Garamante cerca di arretrare, levando tremanti le mani innanzi ad un terribile leone dalla grande criniera, che a grandi lanci si avanza per divorarlo, eretta la grande coda e spalancate le fauci. A terra nel secondo piano è figurato bocconi il corpo di un'altro Garamante già ucciso, di cui per una mancanza del mosaico è in gran parte distrutta la figura.

Un secondo leone, fulvo come il primo ritto sulle zampe posteriori e la coda eretta, ha intanto, verso la destra del campo, già azzannato la sua vittima di cui il sangue inzuppa il terreno. Uomo o belva la terza vittima? Una mancanza del mosaico ci rende impossibile dirlo con sicurezza. Un bestiario, nell'alto, vestito di tunica grigio scurissima a filettature verde-smeraldo, con *fasciae* alle caviglie e *soleae* ai piedi, segue inginocchiato, con una tensione formidabile dello spirito, la lotta che si svolge innanzi a lui, pronto ad intervenire col *flagellum* di cui è armata la destra, o con la *mappa* che egli tiene nella sinistra (*pag. 411*).

La quarta zona musiva, che si svolge sul lato ovest della sala, reca una nuova serie di scene di caccia e di supplizi. A differenza di quanto l'artefice ha fatto nel lato est, le scene di supplizio sono qui – sembra – tutte aggruppate al centro della fascia, mentre alle due estremità son distribuite le scene di caccia. Disgraziatamente, per una ragione che ignoriamo, il mosaico è quasi completamente distrutto, e delle scene, quasi dovunque, sono superstiti solo brevi zone; di due episodi soltanto possiamo – e non compiutamente – restituire le figurazioni.

I pochi elementi superstiti della scena della estremità sinistra ci mostrano un grande cane dal corpo rossiccio, che insegue, correndo a grandi lanci a sinistra, un animale della famiglia dei cervi o delle antilopi, del quale è superstite solo la estrema groppa fulva, col ventre e le froge cineree e la breve coda. Un cacciatore gli è presso per finirlo, della sua figura rimane soltanto – e non completo – il braccio sinistro (che reca nella mano il solito drappo), e l'omero coperto da breve manica chiara frangiata, a filettature nere.

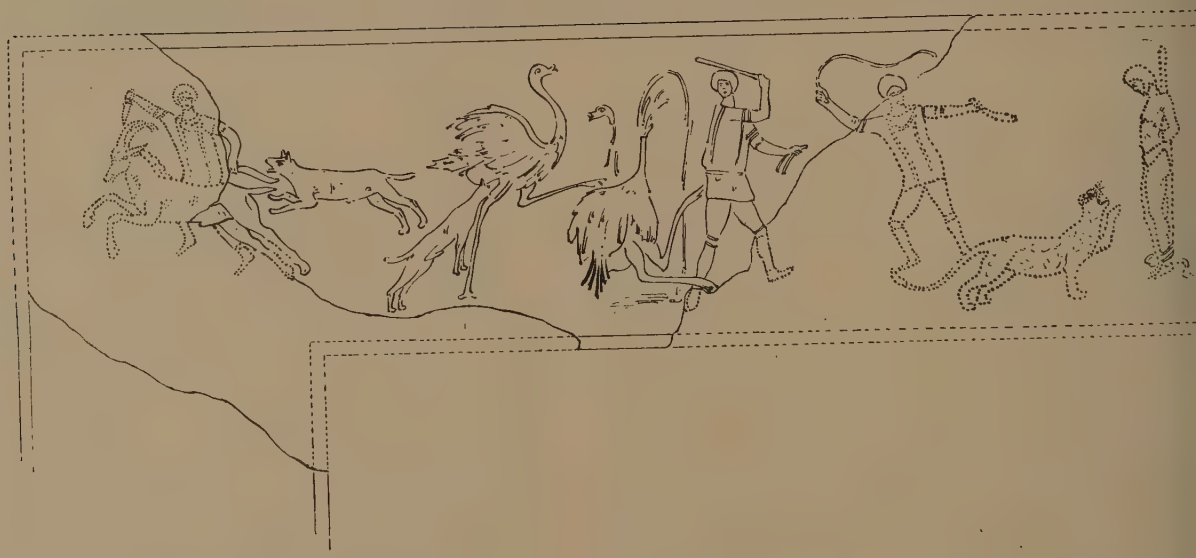
Nuovo, e pieno del più alto interesse è il combattimento che segue tra un *venator* e una coppia di struzzi (*pag. 412*). Lo struzzo di sinistra, dalle magre gambe lunghissime, dal collo assai snello ed alto, dalla testa piccola e piatta, ha il piumaggio morbido e corto e di un color grigio assai scuro. Un cane di presa l'ha azzannato alla coscia, mentre lo struzzo, in violenta fuga a destra, apre, ad accelerar la corsa, le piccole ali. L'altro struzzo, dal piumaggio dello stesso colore, divenuto nel pericolo violentemente aggressivo, si è slanciato contro il cacciatore; ma questi, in violento moto a destra, con rapida mossa lo previene, e si spaccia di lui con un gran fendente. La testa dell'animale, troncata di netto, sta cadendo a sinistra; dal collo, dalla parte rimasta aderente al tronco, sgorga a fiotti il sangue;

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - ORSO IN LOTTA CON UN TORO LATO DELLA SALA A LEVANTE) *(fot. Loffredi)*.

un grande zampillo descrive un arco rosso-bruno dal lato del cacciatore. Di questi (che è adorno come di solito di corta tunica frangiata grigio-verdina con filettature gialle e riflessi turchini, e ha nella sinistra la *mappa*) la parte inferiore è assai mutila.

Della scena che segue nulla è conservato, fuorchè il braccio destro e parte della testa di un bestiario. Aveva egli dappresso una belva, che veniva forse aizzata contro uno dei barbari condannati a morte? Il flagello che egli agita violentemente nella destra parrebbe autorizzare tale congettura, peraltro non sicura.

Un Garamante appare sicuramente nella scena successiva, anch'essa estremamente mutila. Un palo è infitto nell'arena, e al palo è legato un uomo, dalla solita pelle giallo-bruna, nudo tranne un lembo di stoffa al basso ventre. Delle gambe (le quali sole rimangono, con la mano destra, superstiti di tutta la figura), una sola aderisce al palo, l'altra ne è discosta; al disopra delle caviglie stringe i piedi una catena di ferro con cui il barbaro era forse legato ad una belva; di questa o di altra figura pochi tasselli neri soli rimangono. Ove si trattasse di una belva (i tasselli neri bene si converrebbero ad un orso) potrebbe non essere inverosimile che la bestia, messa in furore dal lungo digiuno e dalla impossibilità di sciogliersi, sia figurata in atto di uccidere la sua vittima di morte crudele e lunga. Dall'alto della per-



ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - SUPPLIZI E "VENATIONES" (NEL LATO DELLA SALA A LEVANTE) *(fot. Bragoni)*.

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - "VENATIONES" E SUPPLIZI - SAGGIO DI COMPLETAMENTO DELLE SCENE NEL LATO DELLA SALA A PONENTE (disegno Grossi – le linee punteggiate indicano le parti completate).

sona il suppliziato perde abbondantemente il suo sangue.

Nel campo, dopo il Garamante, si vede uno scudo con *episema* paonazzo in campo d'argento, e, al mezzo, una gran piastra verde. Segue, dopo alcuni tasselli appartenenti forse a un flagello, la parte inferiore di un gran toro galoppante a sinistra, il ventre ornato di una pomposa *vitta* verde-smeraldino; dopo del toro, la vasta lacuna non è riempita che da un piede umano (che per essere calzato di *soleae* sembra appartenere con verosimiglianza a un *venator*), e dalle zampe posteriori rosee con gli zoccoli grigio-palombini di un animale di razza equina (un onagro?) furiosamente galoppante a sinistra. Verso l'estremità destra della zona musiva si vede per ultimo, alle prese con due enormi cani, un grande animale fissipede della specie delle antilopi (un'antilope kudù?) di color grigio-argenteo, con due lunghissime corna nere appuntite ed attorte.

Per tal modo, con una vivacità e una forza d'espressione mirabili, l'artista rinnova in noi, per gli episodi di caccia e per i supplizi, l'intenso interesse che aveva suscitato con le scene dei duelli gladiatorii. Analoghi sono i pregi di composizione, analoghi i pregi di fattura.

Abbiamo detto che a nostro avviso queste scene dei lati est ed ovest dovevano essere, nella composizione musiva, le più importanti: i supplizi ai Garamanti dovevano costituire tanto dello spettacolo come dell'opera d'arte quasi la parte centrale.

Ma se queste scene ci sono superstiti, interamente o quasi, sul lato est, esse sono per noi quasi completamente perdute sul lato ovest. Due sole delle almeno sette scene di questo lato possono restituirsi con sicurezza; delle altre non si hanno che scarsi o quasi trascurabili elementi.

Compiere, basandosi su questi elementi, dei tentativi di integrazione non può significare che far delle congetture; e talora le congetture debbono per necessità essere quasi una creazione. Ma per una più compiuta visione dell'opera d'arte quale l'artefice la delineò e il mosaicista l'espresse, queste integrazioni (e avvenga pure che i particolari si intuiscano qua e là inadeguatamente) possono riuscire sommamente utili, specie se da una parte si utilizzino nella maniera più scrupolosa quanti del mosaico son gli elementi superstiti, e se pel resto l'ispirazione sia tratta da scene similari di altri antichi monumenti: onde ho voluto non tralasciare l'esame necessario per un completamento che fosse il meno inverosimile possibile; e questo mio saggio di integrazione il disegnatore Francesco Grossi ha tradotto decorosamente in linee (*pag. 404*). Io penso che quel tanto di fantastico che per necessità si è dovuto aggiungere al vero non nuoccia eccessivamente, nel complesso, al giudizio che dell'insieme della composizione musiva noi dobbiamo per intuizione portare.

Chi studi nel suo insieme questo mosaico non può non essere condotto a considerazioni d'indubbio interesse.

La finezza di esecuzione tecnica del mosaico (le figure dei duelli gladiatorii, delle cacce e dei supplizi contano fino a diciotto tasselli per centimetro quadrato, e nello stesso fondo bianco su cui le figure campeggiano si contano fino a sette tasselli per

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - LEONE CHE SI SLANCIA SU UN GARAMANTE *(fot. Goffredi)*.

centimetro quadrato) e la commistione così sapiente e ancora così sobria e logica del *vermiculatum* con l'*opus sectile* indurrebbero, già senz'altre ragioni, e per le analogie che offrono tanti altri monumenti consimili, a non riportare ad un periodo più tardo del primo secolo dell'impero il mosaico di Zliten.

Quanto ai criteri di datazione di natura particolarmente archeologica, non molti ce ne offre il mosaico; ma tra questi taluno ve n'ha che ha indubbio valore, e cioè la pettinatura gonfia ad arco sulla fronte della suonatrice d'organo sul lato nord, le *barbulae* e le *lacernae* di più un personaggio, e forse il tipo ancora così semplice dell'erma che appare all'estremità sinistra del lato nord, non lungi dalla suonatrice d'organo. L'acconciatura femminile si riporta indubbiamente alla età dei Flavi (*pag. 413*); le *barbulae* e le *lacernae* sono del tipo che i giovani eleganti usarono spesso nell'ultimo periodo repubblicano e nel primo secolo dell'impero; il tipo di erma bene si confà anch'esso allo stesso periodo.

D'altro lato, all'incirca all'età medesima ci conducono altre considerazioni. Nelle scene dei lati est ed ovest tutti i personaggi sottoposti a supplizi sono dei barbari di color giallo-bruno: dei barbari, i quali è verosimile supporre appartengano al popolo dei Garamanti. Tale circostanza non può non avere una particolare ragione. I dannati *ad bestias* negli spettacoli d'anfiteatro erano dappertutto dei malfattori: sarebbe stato certo non impossibile, ma difficile che l'artefice, solo per dare un'attrattiva di maggiore singolarità al *munus*, facesse figurare tra i *noxii* da sottoporre al supplizio solo dei barbari d'altra razza.

La poca probabilità di tale ipotesi aumenta se si rifletta che i Garamanti dovevano avere con le regioni della costa contatti generalmente rari.

Onde più logicamente e più verisimilmente possiamo supporre che un'occasione si presentasse che pose a disposizione del curatore del *munus* tanti malfattori Garamanti; e un fatto colpisce altresì, e cioè questo, che il castigo dovette avere un particolare interesse anche per la popolazione tripolitana, se esso fu reso così pubblico e solenne.

La scena figurata deve dunque esser tratta dal vero. In un artefice che sa accender tanta vita nel volto di un bestiario (*pag. 409*), e che le sue figure sa costruire con una sicurezza così potente, certi particolari della composizione musiva non saprebbero spiegarsi se essi non fossero stati tolti con drammatica immediatezza dalla realtà viva della visione. La statura gigantesca del barbaro eretto sul carrello alla estremità della fascia del lato ovest (il Garamante sul cui corpo si è lanciata la pantera, e che perde sangue dalla spalla azzannata), e la figura tozza e comica del domatore o – come si direbbe – della comparsa di circo che fa eseguire degli esercizi a un cinghiale, sono immagini troppo realistiche perchè esse non debbano attribuirsi alla volontà decisa dell'artefice di rendere con fedeltà personaggi che egli realmente vide, in un pomposo spettacolo, azzannati a quel modo, e a quel modo prodursi innanzi alla moltitudine spettatrice.

Vi fu – dobbiamo concluderne – una *venatio* in cui tutti questi barbari subirono la *damnatio ad bestias*; e una occasione straordinaria si presentò che mise a disposizione del magistrato munerario tanti Garamanti. Come non pensare a dei prigionieri di guerra? Solo così, e considerati gli elementi stilistici ed archeologici che ci riportano al primo secolo dell'impero, le esecuzioni che son figurate nel mosaico di Zliten si spiegherebbero logicamente.

D'altronde la nostra induzione bene si accorderebbe con la notizia che ci dà Tacito (*Hist.*, IV, 50) della terribile incursione operata dai Garamanti nelle regioni delle coste tripolitane l'anno 70 dopo Cristo; incursione che fu dapprima fermata, e poi seguita dalla spedizione punitiva intrapresa e condotta dalle coorti del legato di Numidia Valerio Festo. [*Tum legionem in Africa regebat Valerius Festus;*]... *Mox Oeensium Leptitanorumque discordias componit, quae raptu frugum et pecorum inter agrestes modicis principiis, iam per arma atque acies exercebantur; nam populus Oeensis multitudine inferior Garamantas exciverat, gentem indomitam et inter accolas latrociniis fecundam. Unde artae Leptitanis res, lateque vastatis agris intra moenia trepidabant, donec interventu cohortium alarumque fusi Garamantes, et recepta omnis praeda, nisi quam vagi per inaccessa mapalium ulterioribus vendiderant.*

I Garamanti, avendo agito con la loro razzia da banditi predoni, e non da guerrieri, è naturale fossero fatti morire di morte infame: essi che avevano sparso in lungo e in largo il terrore, e avevano costretto i cittadini di Leptis Magna (il centro urbano particolarmente preso di mira, e più prossimo alla fertilissima regione del fiume Cinyps (odierno Uàdi Caàm) e alla contigua campagna di Zlìten) a rinchiudersi trepidanti entro le mura della loro città.

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA – BESTIARIO E GARAMANTE (LATO DELLA SALA A LEVANTE) (*fot. Costa*).

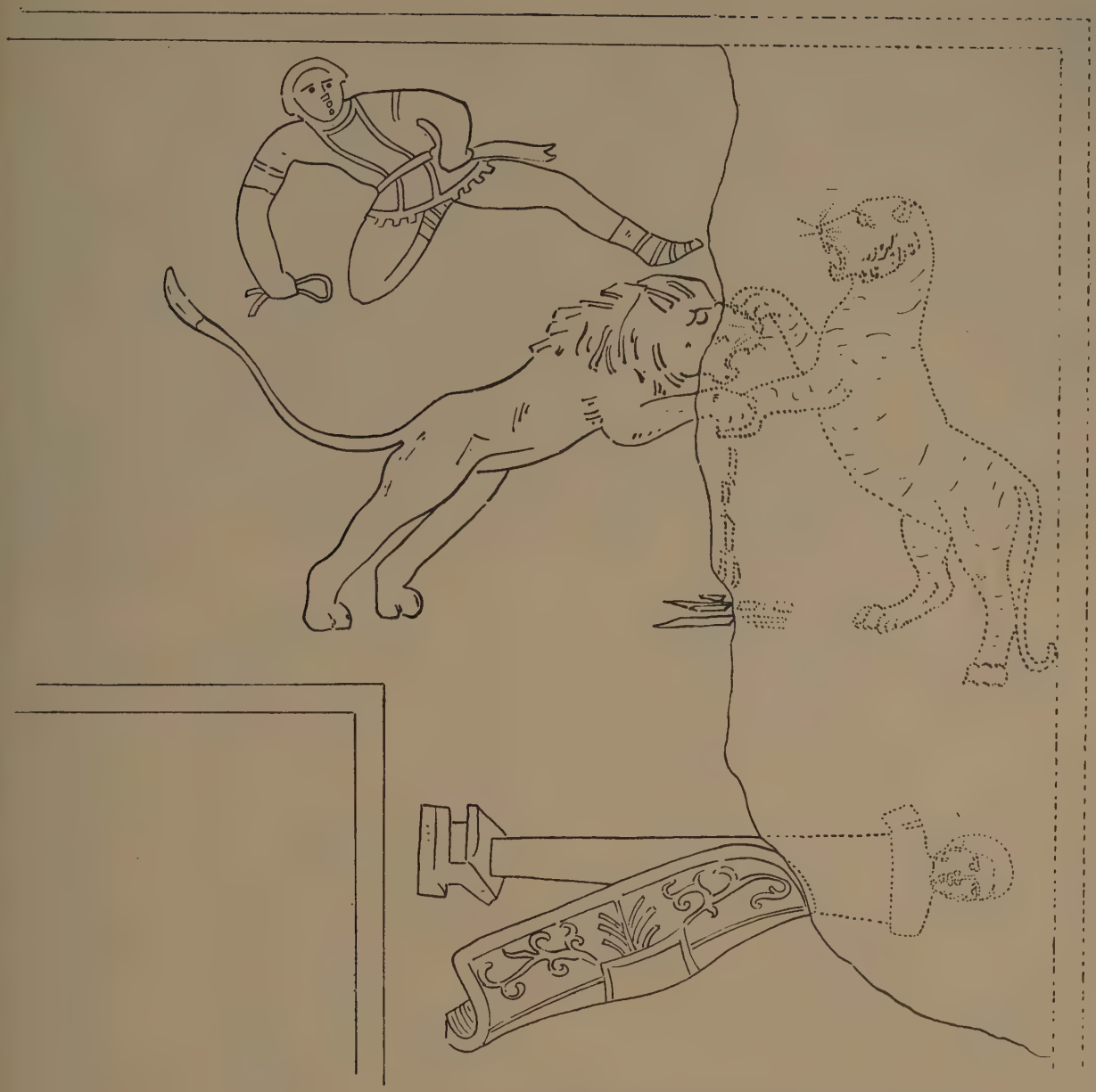
Che se la nostra induzione ha grado grande di verisimiglianza, un artista che alla sua fantasia non ponga soltanto la ferrea briglia degli elementi di fatto materiati di linee o di notizie storiche potrebbe credere che anche la sprezzante impassibilità del volto del barbaro che tra poco sarà azzannato dalla pantera nella bellissima scena dell'angolo nord-est del mosaico sia non già una nobile creazione della fantasia dell'artefice, ma la traduzione pittorica di un gesto di regale alterezza, osservato nella realtà, nel personaggio che ora non è in nulla dissimile dagli altri compagni di pena, ma che fu un giorno capo del suo popolo (*pag. 401*).

Può da questo brillante episodio di guerra svoltosi sul principio del regno di Vespasiano, e che valse con altri servigi resi al nuovo imperatore (da cui occorreva farsi perdonare la parentela con Vitellio e un passato non sempre amichevole) la carica di console a Valerio Festo nell'anno 71 dopo Cristo, può – dico – qualcosa indursi intorno al nome del signore della villa di Zliten, e intorno alla ragione per cui fu da lui commessa all'artefice l'esecuzione della mirabile opera musiva, precisamente per un pavimento della villa?

Qualunque congettura, allo stato presente delle nostre conoscenze, non potrebbe che essere azzardata.

Che i Garamanti si siano largamente sparsi nella ubertosa regione del Cinifo, come nella ricchissima vicina regione di Zliten, e che perciò abbiano portato la depredazione anche nel territorio posseduto dal munifico signore che fece poi eternare in un'opera musiva quei supplizi, è cosa estremamente probabile; ma se il signore abbia dato la commissione all'artefice solamente pel suo particolare diletto, o non piuttosto per ricordare in modo non perituro la brillante parte che egli stesso aveva avuto nella lotta contro i predoni (o nella *editio* del successivo *munus*), non possiamo per ora sapere. Rinvenimenti che possano gettar luce in questo senso non se ne sono avuti, e la questione deve rimanere pel momento insoluta. Si può però affermare senza dubbio, per l'abbondanza dei mosaici nella villa, come pel costo straordinariamente elevato che i mosaici in *vermiculatum* avevano nell'antichità, e per l'eccellenza della esecuzione di quei mosaici (eccellenza che mentre è testimone di una finezza di educazione artistica eccezionalissima nel signore della villa, elevava di tanto il costo dei mosaici stessi), che la villa doveva appartenere a persona facoltosissima, e quindi – con ogni verisimiglianza – a persona che nei destini politici della sua regione doveva aver parte assai importante. Di sicuro noi ci troviamo in presenza di un gran signore, che non nelle scuole di Leptis, o in quella di Cartagine, ma in Roma e in Atene deve aver fatto la sua educazione spirituale, e in quelle luminose città deve aver affinato il suo senso d'arte; onde saremmo indotti a ritenerlo, di preferenza, un personaggio di stirpe italica; o un africano anche, ma del genere di quel Settimio Severo, avo del futuro imperatore, del quale – legato di amicizia com'era coi maggiori poeti ed oratori della prima metà del primo secolo dell'impero – Stazio diceva:

> Non sermo Poenus, non habitus tibi,
> Externa non mens; Italus, Italus...
>
> (*Silv.*, IV, 5, 45 e seg.).



ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - ANGOLO SUD-EST DELLA SALA (SAGGIO DI COMPLETAMENTO) (disegno Grossi).

Il mosaico, grande com'è, e pel soggetto figurato, e per tutte le considerazioni che di proposito o di sfuggita abbiamo accennato, non può essere stato che commissionato per la villa di Zliten; eseguito nello studio dell'artefice, esso fu poi messo in opera nella sala, dove fu compiuta l'opera tessellata e il commesso di marmi.

Chi lo consideri, non può non ritenerlo oltrechè per lo sviluppo delle scene in esso raffigurate, per i pregi della composizione e dell'esecuzione, uno dei più perfetti prodotti dell'arte musiva che dall'antichità ci siano pervenuti.

ZLITEN: VILLA DI DAR BUK AMMÉRA - STRUZZI (LATO DELLA SALA A PONENTE) *(fot. Bragoni)*.

Sapienza di costruzione e ricchezza festevole di policromia son le qualità che, prime d'ogni altra, lo segnalano all'ammirazione. Tutto è predisposto perchè la figurazione principale trionfi così come stabilì l'artefice. La sobrietà di distribuzione dei quadretti dei pesci entro il campo centrale, e la piccolezza dei campi chiari entro cui i pesci figurano; l'alternarsi dei quadretti musivi coi quadri in commesso di marmi, e la generale nota di vivacità che di tutta la parte centrale del mosaico fa un campo a se nettamente distinto dal resto della composizione; infine il distacco che al mosaico geometrico di contorno e alla zona quadrata centrale creano i due eleganti cordoni limitati da robuste filettature nere, che chiudono la fascia con scene di anfiteatro, fanno sì che l'occhio si porti spontaneamente e si riposi su quella che è la figurazione musiva principale, in cui con un rendimento così drammatico son figurati i combattimenti dei gladiatori, e le cacce, e i supplizi.

Quanto alla tavolozza, essa è nel contempo varia e ricca. Non i tasselli soli di pietra, ma un larghissimo impiego vi è fatto di paste vitree d'ogni colore; e la sapienza decorativa del mosaicista e il suo innato senso della misura evitano i contrasti troppo stridenti; sicchè la vivacità dell'intonazione non è a scapito della sobrietà e della fusione dell'insieme. Nelle tarsie, accanto ai marmi di tono chiaro grigio–azzurrino si distribuiscono i colori più sentiti del giallo antico e delle brecce africane, e, commisti con questi, i triangoli di verde di Laconia e le lamelle di porfido o di rosso antico nelle vele d'angolo; ma l'effetto d'insieme se è quello d'una gaiezza brillante, è anche quello d'una sobria e riposante armonia.

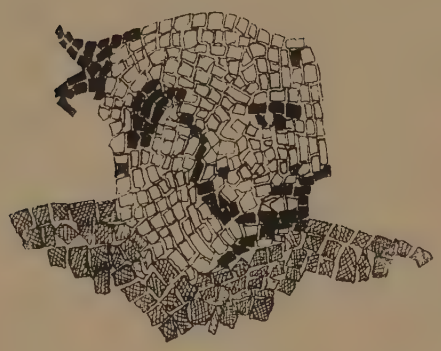
Così ciascuna parte della composizione musiva, pur nella unità della concezione decorativa, ha quel giusto rilievo che ad

1

2

3

4



5

6

7

1, BESTIARIO (LATO EST); *2*, GARAMANTE (LATO EST); *3*, ACCONCIATURA DELLA SUONATRICE D'ORGANO (LATO SUD); *4*, VENATOR (LATO EST); *5*, COMPARSA DEL CIRCO (LATO EST); *6*, REZIARIO (LATO SUD); *7*, ACCONCIATURA DELLA SUONATRICE D'ORGANO (LATO NORD).

essa assegnò l'artefice, e il colore contribuisce mirabilmente a questo effetto di insieme; mentre la squisitezza del disegno dà un'impronta di signorile finezza e il segno di una squisita sensibilità artistica, al quadro musivo, che, più manifestamente del mosaico "delle Stagioni", appare uscito di getto dalla fantasia creatrice dell'artista e si colloca col maggior decoro nel periodo di più alto fiore dell'arte imperiale romana, e cioè nel primo secolo dell'impero.

Peraltro, ciò che al quadro dà pienamente ed interamente il suo valore d'opera d'arte è, insieme con questi pregi che, pur essendo essenziali, non sono ancora tutta l'opera d'arte, lo straordinario carattere di vita che è trasfuso nelle scene della zona musiva principale. Se dall'antichità sono a noi pervenuti monumenti numerosi, pei quali l'ispirazione artistica fu tratta da scene analoghe d'anfiteatro, in nessuno è così ampia la scena, nè così potentemente resa dal magistero del disegno, sopratutto perchè in nessuno fu così impetuoso e così profondamente sconvolgente il soffio dell'emozione sotto il cui impero l'opera d'arte si generò. L'opera d'arte che è sempre la traduzione artistica d'un particolare stato d'animo, e che riesce più o meno potente a seconda della maggiore o minore capacità dell'artista di trasfondere nella sua creazione il sentimento suo. Nel mosaico di Zliten l'onda della emozione originaria assomma ancora, e, a così grande distanza di tempo, e in tanto mutare di gusti, si comunica tuttora allo spirito nostro. Sicchè ritornano spontanee sul labbro, di poco mutate per questo mosaico, le parole che Teocrito pone in bocca alla vivace Prassinoe nelle sue "Siracusane", quando essa, entrata con la amica Gorgone a vedere la festa di Adone nella Reggia di Tolomeo, esclama dinanzi agli splendidi arazzi:

> Atena, quali mai tessitrici han com-
> [piuto il lavoro?]
> quali pittori quelle perfette figure
> [han tracciato?]
> Stanno davvero, davvero si spiccano
> [in giro a la danza,]
> vive, non già tessute!

E il colore, questo mirabile strumento dell'espressione artistica, contribuisce ancora più con una impronta tutta personale – come sempre in ogni vero artista – a dare all'opera d'arte l'efficacia delle cose vive. Ed è per questo che qui per la prima volta sentiamo veramente il nostro interesse violentemente eccitato, e si rinnova in noi il drammatico stato d'animo degli spettatori d'un tempo, mentre all'emozione si unisce la gioia che provoca la vivacità gaia dell'abbagliante spettacolo, reso nella sua pompa versicolore dall'unica arte che questa vivacità potesse rendere in modo non perituro, l'arte del mosaico.

SALVATORE AURIGEMMA.

NOTA. — A dare a quest'articolo maggiore scorrevolezza sono state di proposito omesse tutte le note, le quali vedranno la luce nello studio più ampio sulla villa e sui monumenti di Zliten, di pubblicazione non lontana.

DIPINTI INEDITI DEL CRESPI, "LO SPAGNOLO".

Non si ha la pretesa di compiere alcuna rivelazione, ma vuolsi soltanto richiamare l'attenzione degli studiosi su alcune opere insigni dell'artista, finora inedite e di recente rimesse in onore. Intendiamo, in primo luogo, le quattro tele della chiesa già abbaziale di San Paolo d'Argon, nella bergamasca, delle quali può dirsi che un assai semplice e ben condotto restauro le abbia addirittura risuscitate; tanto l'opera del tempo e degli uomini, polvere, fumo, detriti atmosferici, decomposizione di vernici e qualche sberleffo di incauto restauratore, le aveva offuscate spegnendo le forme nelle ombre più dense. La riproduzione anche di una sola delle pitture innanzi il restauro può essere sufficiente a dare idea dello stato in cui esse erano fino a pochi mesi or sono, allorchè, quasi soltanto con la foderatura e la rimozione della vecchia vernice profondamente idratátasi, ci si potè rivelare il segreto di quegli aspetti quasi avvolti di ermetico mistero e dare la gioia di scorgerli a poco a poco come affiorare dai gorghi di un'acqua limacciosa e fonda.

Per fortuna le opere erano intatte, sì che è lecito pensare di averle dinanzi a noi quali il pittore le creò, anche se a prima vista esse ci diano l'impressione di un annerimento che non è conseguenza di guasti, bensì, come accenneremo, "effetto" della stessa tecnica onde i dipinti furono condotti: tecnica caratteristica del periodo, cui appartengono, dell'attività artistica del pittore.

In due tempi, dal 1728 al 1729, all'artista, già sessantacinquenne, furono commesse le quattro scene di martirio. Risulta da documenti dell'archivio dell'Ospedale di Bergamo che il 9 di giugno 1728 il Monastero di San Paolo – evidentemente assai florido, in quel periodo, e più che mai desideroso di abbellire la chiesa, se l'anno precedente aveva commesso a Sebastiano Ricci le due Storie di San Mauro – riceveva in Bologna, nella persona di un suo rappresentante, una obbligazione dell'artista di eseguire entro otto mesi due pitture secondo intese corse direttamente con l'abate (1).

Le due tele, il "Martirio di Sant'Andrea" e il "Martirio di San Giovanni Evangelista", dovettero essere eseguite nel tempo prescritto e incontrare a pieno il gradimento dei Benedettini, poichè neanche un anno dopo, il 17 maggio 1729, era conferita al pittore la commissione di compiere altri due quadri col "Martirio di Sant'Alessandro" e il "Martirio dei Santi Rustico e Fermo" (2).

Senza dubbio, dal punto di vista dell'intensità di rappresentazione del soggetto e della espressività drammatica della scena, queste quattro tele sono fra le più significative del maestro. Lo Spagnolo, succoso frescante di composte decorazioni mitologiche, autore gustoso di serene scene di genere, qui si rivela meglio che in qualsiasi altra sua composizione religiosa, se se ne tolga la "Strage degli innocenti" di Poggio Imperiale ritrovata dal dott. Marangoni, il pittore della folla e del tumulto, il poeta della violenza e della brutalità. Bisogna giungere a certe composizioni del Tiepolo per ritrovare mosse con tanto verismo e

G. M. CRESPI: IL MARTIRIO DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA.
CHIESA DI SAN PAOLO D'ARGON (BERGAMO). *(fot. G. Bassani).*

G. M. CRESPI: IL MARTIRIO DI SANT'ANDREA. – CHIESA DI SAN PAOLO D'ARGON (BERGAMO). *(fot. G. Bassani).*

G. M. CRESPI: IL MARTIRIO DI SANT'ALESSANDRO. - CHIESA DI SAN PAOLO D'ARGON (BERGAMO). *(fot. G. Bassani).*

G. M. CRESPI: I SANTI FERMO E RUSTICO VISITATI NELLA PRIGIONE DALL'ANGELO AVANTI IL SUPPLIZIO - CHIESA DI SAN PAOLO D'ARGON (BERGAMO).
(fot. G. Bassani).

con tanto magistero le figure di una moltitudine come quella che si agita nella rappresentazione di Andrea nell'imminenza della crocifissione, sia che si accalchi, in basso, attorno alla figura piissima del Santo, sia che, dall'alto del ponte come da una galleria di teatro, si assiepi spettatrice della tragedia. E se non fosse per quella figura eretta in primo piano a sinistra, vecchio arnese scolastico, posta là solo per ragione di contrappeso (próvati per un momento a coprirla e vedi quale immenso vantaggio ne risulti all'unità e al valore patetico della composizione!), non parrebbe esagerato pronunziare per quest'opera una parola di cui si usa e si abusa: capolavoro.

Aggiunge cupezza all'orrore della scena, in questo come nei tre altri dipinti, l'atmosfera volutamente tenebrosa che l'avvolge, ottenuta con velature brune tese sul colore abbondante, ma fluidissimo, onde traspare il granito della tela; velature che fasciano di ombra carni, vesti, cielo, edifici per dare più vivace risalto plastico alle parti in chiaro, più intenso effetto pittorico, nel gioco di contrasti del chiaroscuro, ai guizzi e alle lame di luce che fendono quelle ombre.

Dinanzi a queste rapide pennellate bituminose che con squisito senso di equilibrio il maestro ha fatto correre qua e là, dinanzi a quella figura, fatta di chiarore emergente dalle ombre, dell'angelo che sorregge l'ampolla luminosa di sapienti riflessi opalini di sole, noi possiamo intendere qual significato possa essere dato all'affermazione dello Zanotti, che il Crespi si compiacesse assai della maniera di Rembrandt. E se Matteo Marangoni bene ha osservato che il senso plastico – solido e tangibile nel Crespi, morbido e inafferrabile nel Rembrandt – differenzia i due pittori (e basterebbe il quadro del " Martirio di San Giovanni ", col rilievo materiale, con la sodezza, con la *scrittura* delle forme, a provare quanto li differenzii), è ovvio, a nostro avviso, che nello stesso modo l'uno e l'altro artista, sentendo entrambi che il dramma delle anime è il dramma della luce, si sono posti i problemi della luce e cogli stessi metodi hanno proceduto alla loro soluzione.

Che si tratti, d'altronde, di una nobile ricerca compiuta, di un quesito studiato, di una difficoltà affrontata con rara coscenza d'artista per il piacere di superarla, e non già di un facile mezzo voluto per far colpo sul committente, dimostra il fatto che per l'appunto quel dipinto, dove i contrasti fra i bagliori dei fuochi e le ombre della notte avrebbero consentito i più notevoli e men peregrini giuochi di luce, è, fra le quattro opere, quella in cui, per certa tonalità più piatta, per certa intonazione generale più monotona, l'ingegno dell'artista sembra essersi meno esercitato nello studio della distribuzione della luce pur gingillandosi in quei riflessi che tanto piacciono allo Zanotti [3].

In questo senso le quattro pitture di San Paolo d'Argon e l'altra del "Crocefisso" di Brera che, anch'esso nettato e riparato, risorge, dopo sì lungo desiderio, all'ammirazione degli studiosi [4], costituiscono tale novità e sono pervase di tale freschezza che noi pensiamo solo il loro precedente offuscamento, onde era impedito un razionale esame, abbia potuto indurre un acuto studioso come il Marangoni a parlare di *senilità*.

G. M. CRESPI: GESÙ CROCEFISSO - MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA (GIÀ IN SANTA MARIA EGIZIACA DI BOLOGNA). *(fot. G. Bassani).*

G. M. CRESPI : IL MARTIRIO DI SANT'ANDREA (AVANTI IL RESTAURO). *(fot. G. Bassani).*

Nè senilità nè virtuosità nei quadri di San Paolo e non in questo " Crocefisso " di Brera che senza dubbio appartiene circa allo stesso periodo degli altri; ma un vivo talento di artista che si rinnova, o almeno cerca strade meno battute; un fresco spirito assetato di modernità che si estrinseca al più alto grado su quella terribile vetta del Golgota ove Cristo spira – come scrive, di questo quadro, il Crespi figlio – " con lo sconvolgimento in quell' istante di tutta la natura ". Modernità, abbiamo detto; e chi osservi la concezione della parte inferiore del quadro con la larga zona di terriccio sgombera come a formare una ribalta oltre la quale s'apre la spaventosa

G. M. CRESPI: FIERA. - MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA *(fot. G. Bassani)*.

visione degli sgherri fulminati dal chiarore divino; chi osservi quel gruppo di uomini percossi dallo stupore e raggiunti dalla punizione celeste mentre s'avviano, come branco di bestiame, dopo il delitto, giù verso il pendío, quasi serrati entro una trincea; e rilevi, sole sulla ribalta, nel silenzio pieno di fati già cadente sulla scena che si svuota, la Croce e la scala, constaterà che il pittore di questo quadro ha detto una parola originale nell'arte e ha scritto una pagina da porsi accanto a quelle di un grande novatore con cui ha qualche punto di contatto: Domenico Theotokopuli, detto il Greco.

ETTORE MODIGLIANI.

(1) "*Addì 9 giugno 1728 in Bologna.*
"*Vaglia la presente come publico giurato in strumento, roborato con tutte le clausole necessarie, ed opportune, anche in forma della Rev. da Camera Apostolica, come il Sig. Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo pittore Bolognese, si obbliga di fare secondo*

il comando del Rev.mo P. B. Michele Francesco Vailetti Abbate del Monistero di S. Paolo di Bergamo; due quadri in altezza e larghezza del modelo in carta trasmesso e ricevuto, con due istorie da porsi nella loro Chiesa, e da farsi nello spazio di mesi otto prossimi, concordato in zechini N.° 150 per tutti e due, come consta in scrittura privata, mandata dal sud. Rev.mo P.re, sottoscritta dal M. Rev. P.re D. Laoro Secco Suardo Cellerario e Procuratore del suddetto Monistero e ricevuta per mano del Sig. Ludovico Pazzaglia, dal quale il sud. Sig. Giuseppe Maria Crespi ha ricevuti N.° 30 zechini effettivi per caparra dovendo, come consta nella sud. cittata scrittura, ricevere metà del restante a metà del lauoro, ed il total compimento nel levarsi, chè si faranno gli quadri dalla sua stanza; obbligandosi di fare esso pittore, tutte le spese necessarie, sì di tella, come di altro, fuori che della cassa, imballatura, e condotta; restando la presente scrittura sottoscritta per la sua osservanza di proprio pugno, in fede dico zechini effettivi N.° 30.

" Io Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagniolo afermo ".

Mi è gradito ringraziare qui pubblicamente il prof. comm. Angelo Pinetti, nostro valoroso Ispettore onorario dei Monumenti di Bergamo, che ebbe la cortesia di richiamare la mia attenzione su questi documenti.

(2) Documento quasi identico al precedente, tranne la menzione – qui fatta – dei due soggetti: *Con le due istorie datteli dei SS. Fermo e Rustico in uno*, e *nell'altro di San Alessandro*; menzione onde ci è permesso di identificare i due dipinti della prima commissione, dei quali il soggetto nell'atto di allogazione è taciuto.

Nel novembre il lavoro era interamente compiuto come risulta da documento del 22 novembre 1729 contenente la quietanza del saldo.

(3) Scrive lo Zanotti: " *In uno v'ha San Giovanni Vangelista posto nella caldaia bollente ed è espresso al vivo quanto può dirsi; vi sono molti manigoldi, tutti intesi allo scherno, e al martirio del Santo, e dove può giugnere il lume del fuoco se nè servito il pittore per dar maggior forza, e lo ha fatto con un ardire, che non è da tutti ...* " E appaiono infatti qua e là sulle vesti, sulle fronti, sulle labbra, fino sui margini del foro del mantice, improvvisi, audaci riflessi sanguigni a rappresentare il *giugner del lume del fuoco*.

(4) Poichè pubblichiamo questa pala di Brera ci piace dare anche la riproduzione della piacevole " Fiera " del pittore che acquistammo per la Pinacoteca milanese or è qualche anno e che, con l'autoritratto comprato all'asta della collezione Benigno Crespi a Parigi, fa presente nei tre principali aspetti la poliedrica figura dell'artista.

LA CERAMICA DI SAVONA.

Per i collezionisti di ceramiche soltanto curiosi di assortire le *marche*, abbondano i libri che raccolgono sigle e monogrammi, e ne danno anche la spiegazione; per lo meno una spiegazione. Ma a voler tentare, su basi storiche, certe, un disegno anche sommario dello svolgimento stilistico della ceramica savonese, ci si trova alle prese con difficoltà gravissime; e dai libri si hanno pochi aiuti.

Questa è una disgrazia, ma è anche una fortuna; perchè evita il pericolo di suggestioni, non mette in tentazione di accettare giudizii di seconda mano; e genuina e sola lascia dinanzi a noi la materia di studio, da interrogare senza preconcetti.

Quella che noi diciamo ceramica " di Savona ", comprendendo anche quella della vicina Albisola, i francesi, con termine ancora più comprensivo, dicono genericamente " della Riviera ", ammettendo che in parte essa provenga anche da Genova. Per quanto, poi, parlino tutti vagamente dei *dintorni* di Genova, delle *parti* di Genova, e finiscano col trattare di Savona.

In realtà, che a Genova si sieno prodotte ceramiche, non v'ha dubbio; e risulta anzi che Genova era centro di produzione importante, ed anche di propagazione. Il Piccolpasso, che scriveva nel 1548, cita Genova ripetutamente e la qualità della sua terra, e lo stile dei suoi ceramisti. E i documenti sono del resto positivi. Essi ci mostrano in Genova, lungo quasi tutto il Cinquecento (per lo meno dal 1529 all'80), una colonia di maestri marchigiani, in maggioranza pesaresi, che avevano le

PIASTRELLE A RILIEVI, POLICROME, DETTE "LAGGIONI" (CIRCA 1520), GENOVA, PALAZZO BIANCO.

fornaci fuori Porta dell'Arco: e producevano all'ingrosso vasellami, da spedirsi a partite, in giarre ed in casse, fuori di Genova; ed in Genova chiamavano, e probabilmente addestravano all'arte loro, pittori albisolesi [1].

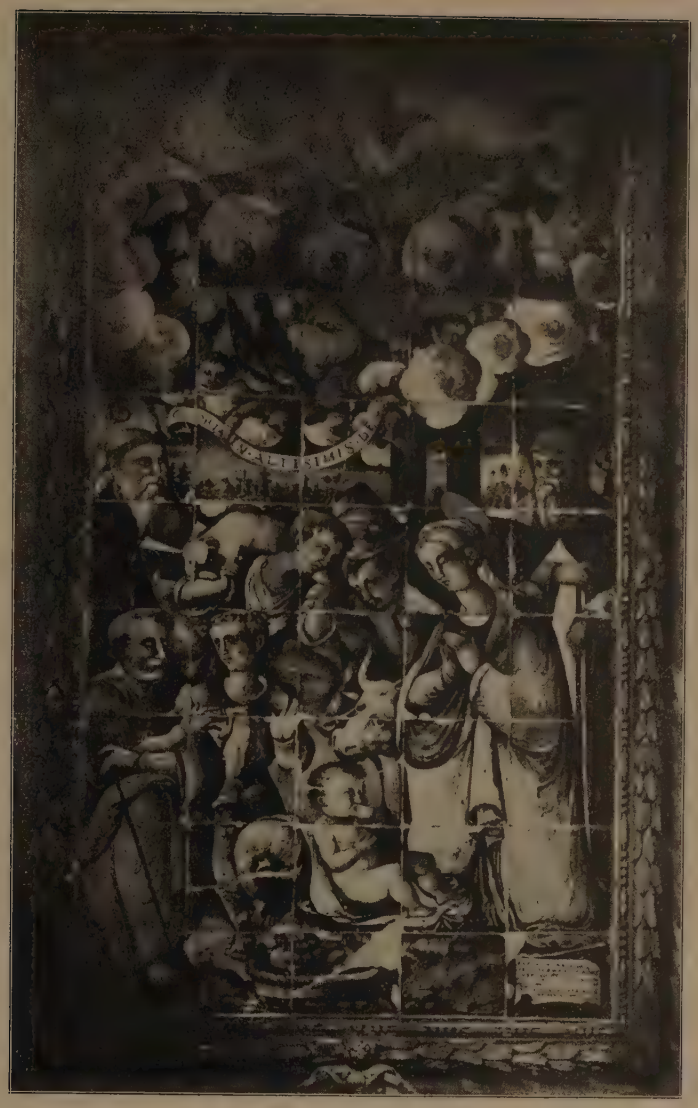
Senonchè, se ci facciamo poi a pretendere di distinguere noi, oggi, la ceramica genovese da quella della restante Riviera, non ne veniamo a capo. In un inventario del 1584 troviamo tenuti ben separati i vasellami di terra di Genova da quelli di Albisola; ma chi registrava aveva forse elementi extra-estetici, o conosceva la partita

MADONNA COL BAMBINO (1529).

GENOVA, PALAZZO BIANCO.

meglio di noi, e certo più da vicino [2].

Il Piccolpasso accomuna Genova e Venezia continuamente, quanto a caratteri decorativi; e in un documento del 1552 Tomaso da Pesaro vende a Girolamo de Franchi centinaia di tazze *alla venetiana*. Ma quali che fossero questi modi veneziani, ben difficili da accertare, è probabile che fossero estesi a tutta la Liguria. Noi vediamo continuamente spostarsi da un punto all'altro i vasai, che forse erano quasi nomadi, e facevano *stagioni* qua e là. Vediamo nel 1465 Lorenzo Nico, pisano, che lavorava *laggioni* in Savona, chiedere di trapiantare la sua officina in Genova. Già vedemmo gli albisolesi venire anch'essi a Genova. Trovammo tanti marchigiani a Genova, e nel 1576 *Gironimo urbinato* firma un grandioso Presepio in Albisola. Vediamo questi marchigiani e toscani in funzioni direttive; erano essi i capi delle aziende; era certamente in loro mani, nel Cinquecento, l'in-



PRESEPIO, 1576 - DA PITTURA DI GIROLAMO D'URBINO.

ALBISSOLA A MARE, CHIESA DELLA CONCORDIA.

dustria ligure della ceramica; ma possiamo ritenere che questa si esercitasse in Genova, Savona e Albisola in grande comunione di tendenze e di metodi.

Savona volle per sè, ed ebbe, la rinomanza più larga e più duratura; e Genova, nonchè la vicina Albisola, si confondono con lei. E questo avvenne perchè Savona continuò l'arte con più tenacia; la coltivò specialmente nel periodo per la Liguria più splendido, nel Seicento, quando entrò nelle farmacie la moda dei grandi vasi smaltati, che si allineavano sugli scaffali a centinaia. Allora, quando qualche informazione di scrittori incomincierà a far capolino, non si parlerà che di Savona, e Genova sarà dimenticata. Il cronista Monti paragonerà le maioliche di Savona alle porcellane cinesi, senza degnarsi di altri confronti. Ed anche il Redi, alle *chicchere di terra finissima di Savona* farà una lusinghiera allusione.

Onde il nome di Savona deve essere con-

siderato, sì, come un'indicazione storica; ma anche un po' come un'emblema, di cui è giuocoforza subire la prepotenza.

A Genova, stranamente, manca qualunque statuto dell'arte dei vasai; anzi, non si sa nemmeno a quale arte essi fossero ascritti: poichè nè *figuli*, nè *pictores vasorum*, nè *magistri vasorum* nè *vasellaminum*, si trovano mai nominati nei numerosi statuti genovesi delle arti.

Invece, la legislazione ceramica di Savona è perfettamente in regola [3].

Ma in tutti i suoi Statuti e Capitoli l'arte non ha luogo. Vi si codificano le devozioni al Santo patrono (da prima Sant'Antonino, sostituito poi da Sant'Antonio da Padova) oltre che a Dominedio ed alla Vergine; e poi si passa a stabilire le norme di vendita della merce, ed a regolare la concorrenza che i vasai si potevano fare tra di loro: i diritti di cavare terra, l'obbligo di cedere a prezzo di costo una parte delle materie occorrenti per l'arte quando si fossero fatte venire di fuori; come stagni, piombi, sode, azzurro, arene. Riguardano insomma, dopo la salute dell'anima, soltanto gli affari. Di che non si hanno da incolpare genericamente gli usi del tempo: poichè, per esempio, gli Statuti genovesi del 1432 per i tessitori di seta si interessano, sia pure a fini economici, della *proprietà artistica* in senso del tutto moderno; e la tutelano con un rigore che la legislazione moderna non ha davvero superato.

Ma veniamo a quanto ci interessa di più. Veniamo alle forme.

L'introduzione dello smalto ceramico in Liguria è certamente ispano-moresca; ed è ben naturale che gli attivissimi commerci mediterranei dei genovesi abbiano favorito l'importazione, da prima degli oggetti e poi delle manifatture [4].

Fin dal Quattrocento certo, ma forse anche molto prima (campanile di Sant'Agostino in Genova, ed altri) abbiamo in Liguria una tipica applicazione musulmana della ceramica, che del resto i saraceni avevano già portata fino al nord della Francia, cioè i quadrelli di rivestimento. Erano usati nei pavimenti, ma ancora più a rivestire pareti, specialmente nelle scale; e si chiamavano in Liguria *laggioni*. (Se questa parola sia poi una degenerazione dello spagnuolo *azulejos*, lascio da giudicare ai filologi).

Non soltanto l'uso del rivestimento parietale, ma anche la propria natura di gran parte dei laggioni che rimangono (e sono ancora molti) a Genova, ed anche al Museo Civico di Savona, ci richiamano alla fabbricazione moresca. Il disegno è rilevato mediante la compressione di uno stampo sulla terra ancora molle, e lo smalto è disteso negli incavi. Gli elementi dell'ornato, essenzialmente intrecci geometrici, con fogliami minuti, e sovente col trilobo a cuspide tipicamente arabo, trovano nell'Alhambra riscontri perfetti e caratteristici.

Ma presto si cominciò a fabbricare i laggioni anche in Liguria; ed è tradizione in Brussa di Bitinia che i quadrelli della famosa *Moschea Verde* edificata a Maometto I nel 1426 sieno dovuti a maiolicari genovesi. Già vedemmo come nel 1465 Lorenzo Nico ne producesse in Savona. Vent'anni dopo, suo figlio Giovanni, rimasto a Savona, doveva provvederne quarantamila a Paride Fiesco genovese; e nel 1519 Giano Grillo incaricava il suo architetto Domenico de Mar-

SOTTOCOPPA, 1519 (?) MARCA "STELLA".
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

chesiis detto *il Caranchetto* di procurargliene una sterminata quantità per il suo palazzo. D'onde il Caranchetto se li sia provveduti, non si è riusciti a sapere. Ma se dovessimo scegliere, fra i saggi esistenti, uno che corrisponda a questa data, e in certo qual modo ci indichi almeno quali *potevano essere* i laggioni richiesti da Giano Grillo, non esiteremmo a pronunziarci per un piccolo gruppo che si trova a Palazzo Bianco (*pag. 425*). L'assenza ormai completa di caratteri arabi, e l'accenno un po' timido al Rinascimento di stampo lombardo, richiamano alla pittura architettonica in voga a Genova nei primi decennii del Cinquecento.

Innanzi nel secolo, poi, l'uso di incavare la terra sparirà, per lasciar luogo alla semplice pittura. A Genova ed a Savona si trovano esempi di quadrelli con ornati

PIATTO VESCOVILE MARCA "LANTERNA".
GENOVA, COLL. PITTALUGA.

di carattere marchigiano, e conforme policromia giallo-verde-azzurra. Ma frequenti sono pure quelli a disegno azzurro su fondo bianco (Savona, Palazzo Vacciuoli; Genova, Villa Imperiale, ecc.); finchè la policromia non si riprenderà nel Settecento, come nei meravigliosi pavimenti *rococò* delle sale *delle Stagioni* nella Villa Gavotti di Albisola (circa 1760), certo ordinati dal suo edificatore, Francesco Maria Della Rovere che fu poi Doge. E quanto alla pittura figurata, i monumenti datati non mancano; e tre, per quanto tutti inediti, sono ben noti. La Madonna col Putto di Palazzo Bianco, datata 1529 (*pag. 426*); la lapide commemorativa dei benefattori dell'Ospedale di Albisola, con una piccola Madonna dipinta nell'iniziale, e sottoscritta JOANES · [J] ACCHOBUS · SIACHARAMA · PINXIT · 1554 · A · DIE · 29 · AUGUSTI; e fi-

PIATTO, MARCA "LANTERNA".
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

nalmente il grande Presepio nella parrocchiale di Albisola a mare, con una lunga inscrizione, d'onde fu abraso il nome del figulo (nel Casalis essa è stampata con quello di Salomone, da altri tradotto, con sconciatura trasparente, in *Falancone*; ciò che proverebbe che l'abrazione è recente); ma rimase quello del pittore: GIRONIMO URBINATO LA DIPINSE 1576 (*pag. 427*).

L'esame di queste opere incomincia a deluderci sul contributo che pesaresi e urbinati portarono alla ceramica ligure. (E teniamo presente che nel 1565 uno di quei vasai, Francesco Goracchi, si alloga per allievo a Genova presso il pittore Giambattista Castello). Poco si può giudicare del Siacharama, perchè lo smalto, specie nelle figure, è quasi interamente caduto. Ma la

Madonna di Palazzo Bianco, nell'inquadratura architettonica è affatto lombarda, condotta sui modelli di Carlo del Mantegna che in Genova teneva scuola. E Geronimo Urbinate, immemore od ignorante della grande arte della sua patria, copiò con mano pesante e inesperta il Presepio che Antonio Semino aveva dipinto nel 1535 per la chiesa di San Domenico a Savona. Se ne appropriò i dettagli (il sacco cilindrico pieno di foglie dietro il dorso del putto, il gesto con cui questi si porta un dito alla bocca; ed anche il cestino pieno di pollastrelli); ed anche le figure copiò all'ingrosso, ad una ad una; ma o per dissimulare il plagio o per adattarle al diverso formato del quadro le scambiò un pochino di posto, le affastellò; in modo da perdere per via il pregio massimo del dipinto del Semino, quella buona composizione, che anche il Lanzi trovò da lodare.

Altra mano, e migliore, verso la metà del Cinquecento, dipinse il Battista e San Giorgio nella cappella Botto in Santa Maria di Castello a Genova. Qui in parte abbiamo laggioni a rilievi del tipo primitivo, in parte ne abbiamo di semplicemente dipinti; e le figure sono di un raffaellesco egregio, il più bravo fra quanti pittori di maioliche si conoscano in Liguria. Notiamo, che la cappella è dedicata a Sant'Antonino; e quindi non è escluso che ci troviamo in presenza di un omaggio offerto dai maiolicari al loro Santo patrono.

Passiamo ai vasi ed alle stoviglie.

Pezzo da mettersi fra gli archetipi fondamentali è un sottocoppa del Museo di Palazzo Bianco *(pag. 429)*. È marcato con la stella pentagona, fiancheggiata da due geroglifici che sfidano la decifrazione. Esso fu esposto all'Esposizione del 1868 all'Accademia Ligustica; e nel catalogo la marca fu riprodotta a cura del Maggi, e dichiarata in G. B., cioè Giovanni Berti. Ma per arrivare a questo risultato bisogna vedere quale fantastica storpiatura, quale strazio, si è dovuto farne. Per me, l'interpretazione più ammissibile, paleograficamente sostenibilissima, è la data 1519. Non la impongo, ma avverto che, oltre che paleograficamente, essa è sostenibile stilisticamente; e ci darebbe la chiave per spiegarci lo sviluppo della ceramica ligure nei suoi primordii.

La decorazione del sottocoppa è azzurra cupa su fondo bianchissimo, lo spessore della pasta sottile, lo smalto poco brillante. Altri pezzi che presentano questi stessi caratteri, e molta analogia ornamentale con questo, ne vengono automaticamente, per quanto approssimativamente, datati. Citerò soltanto un piatto della collezione Pittaluga, con lo stesso rosone centrale, marcato *lanterna*; ed un piatto vescovile, marcato pure *lanterna*, di cui un esemplare si trova nella stessa coll. Pittaluga (*pag. 430*), ed un altro al Museo Civico di Torino. Le figurine sedute ci ricordano quelle dei nostri portali, trattate con tecnica da frescante.

L'ornamentazione del sottocoppa, nel suo schema radiale, nelle striscie nere decorate in bianco e fiancheggiate da linee parallele, è indubbiamente di derivazione persiana; in essa i vasi riboccanti di frutta, arieggianti cornucopie, portano un'innesto italiano. Ma questo tipo ci avvia immediatamente verso quella che dobbiamo ritenere una fase successiva; verso un altro piatto, ottagono, di Palazzo Bianco *(pag. 431)*, e verso la sua decorazione.

IDRIA PER FARMACIA. - GENOVA, OSPEDALE DI PAMMATONE.

PIATTO "FAMA CORRENTE SU UN GLOBO, SOPRA UN FERETRO" MARCA "M C" E "BERRETTO DOGALE" - GENOVA, COLL. CARRENA.

Essa ebbe una diffusione grandissima; va distribuita fra presso che tutte le marche conosciute; e certo, almeno come reminiscenza, durò fin tardi. Il fondo, di bianco si fece azzurro o verdino; l'ornamento, di monocromo divenne bicromo (animali gialli tra vegetazione azzurra) o francamente policromo con evidenti influssi cinesi nei particolari. Tardissimo, per esempio in un piatto datato 1732, lo troviamo eseguito in manganese su fondo verde di rame. Ma certo, noi dobbiamo ammettere che si cominciasse ad usarlo nel Cinquecento; ed uno dei saggi più rari e più

PIATTO "FAUNESSA" ALLE ARMI "DELLA LOVERE"
MARCA "FORTEZZA" - GENOVA, COLL. BERTOLLO.

belli, una magnifica idria dell'ospedale di Pammatone (*pag. 433*), con le anse a serpi, nel suo profilo pieno e tondo ci mostra una forma che poi il Seicento, e specialmente il Settecento, vorranno complicare. E del resto, i tre fratelli Corradi di Albisola, che verso il 1578 costruirono a Nevers i primi forni ceramici, vi portarono assolutamente inalterato questo stile.

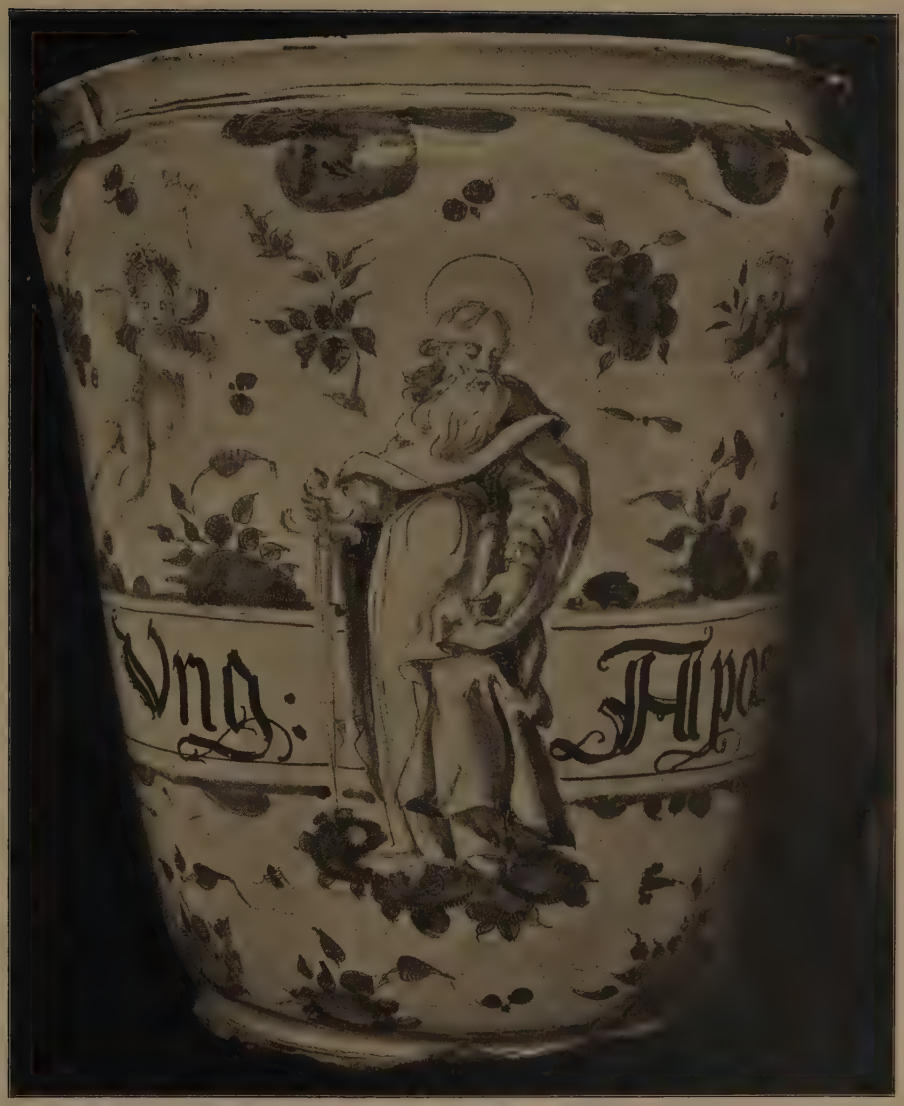
Ed anch' esso ha origini prettamente orientali. Questi animali dalle gambe sottili, in corsa o stanti fra intrichi di rami, son propri della ceramica di Rodi ed anche di quella persiana; ed ai lettori di

PIATTO POLICROMO "IL CASTO GIUSEPPE" MARCA "FORTEZZA"
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

"*Dedalo*" basterà osservare il bellissimo piatto della coll. Frassineto riprodotto a pag. 510 dell'anno secondo.

E i pesaresi? Gli esemplari levantini erano già ben conosciuti nell'Italia centrale, e Cafaggiuolo derivò proprio dai modelli di Rodi i suoi animali tra foglie di querce. Quindi non c'è nessuna incongruenza tra la presenza dei marchigiani e il diffondersi di queste forme orientaleggianti. Però, è notevole ch'essi rinunziarono a propagare i modi più proprii, veramente originali, della loro patria, e già fin d'ora la ceramica ligure ci si annunzia come una fra le più indipendenti, in Italia e anche fuori, dagli influssi dell'Italia centrale.

Ora si fissa, direi si stabilizza, una flora a foglie lanceolate e falciate, a punte aguzze, che si perpetua. Il chiaroscuro è ottenuto col tratteggio.



VASO DI FARMACIA MARCA "STEMMA" (1666) - GENOVA, OSPEDALE DI SAN PAOLO (IN DEPOSITO AL MUSEO CIVICO).

Per trovare un'altra data su cui ragionare, dobbiamo scendere al 1666. In quell'anno, ci dice il cronista Verzellino, "fu perfezionata la specieria dell'Ospitale di S. Paolo di Savona, con spesa di lire 4000 in circa, intendendosi solamente de' vasi e fornimenti di tavole, ecc.". I vasi, in numero di oltre duecento, si conservano ora al Museo Civico di Savona; e vedremo subito la loro grande importanza.

Se vogliamo colmare la lacuna, cioè trovar qualche pezzo da porre, almeno in via di congettura, tra gli ultimi decenni del Cinquecento e la metà del Seicento, possiamo indicare un piatto della coll. Carrena (*pagina 434*), una Fama sonante su un feretro; ed una meravigliosa Faunessa che veglia due piccoli, della coll. Bertollo (*pag. 435*), composizione di raro disegno e di profonda poesia.

Essa ha comune la marca con un Casto

PIATTO MARCA "LANTERNA" - GENOVA, PALAZZO BIANCO.

Giuseppe (*pag. 436*), dove basta guardare il giuoco dei piedi delle due figure per vedere dove arrivasse l'abilità compositiva, il gusto lineare, di questi pittori che sembrano a volte trascurati o maldestri.

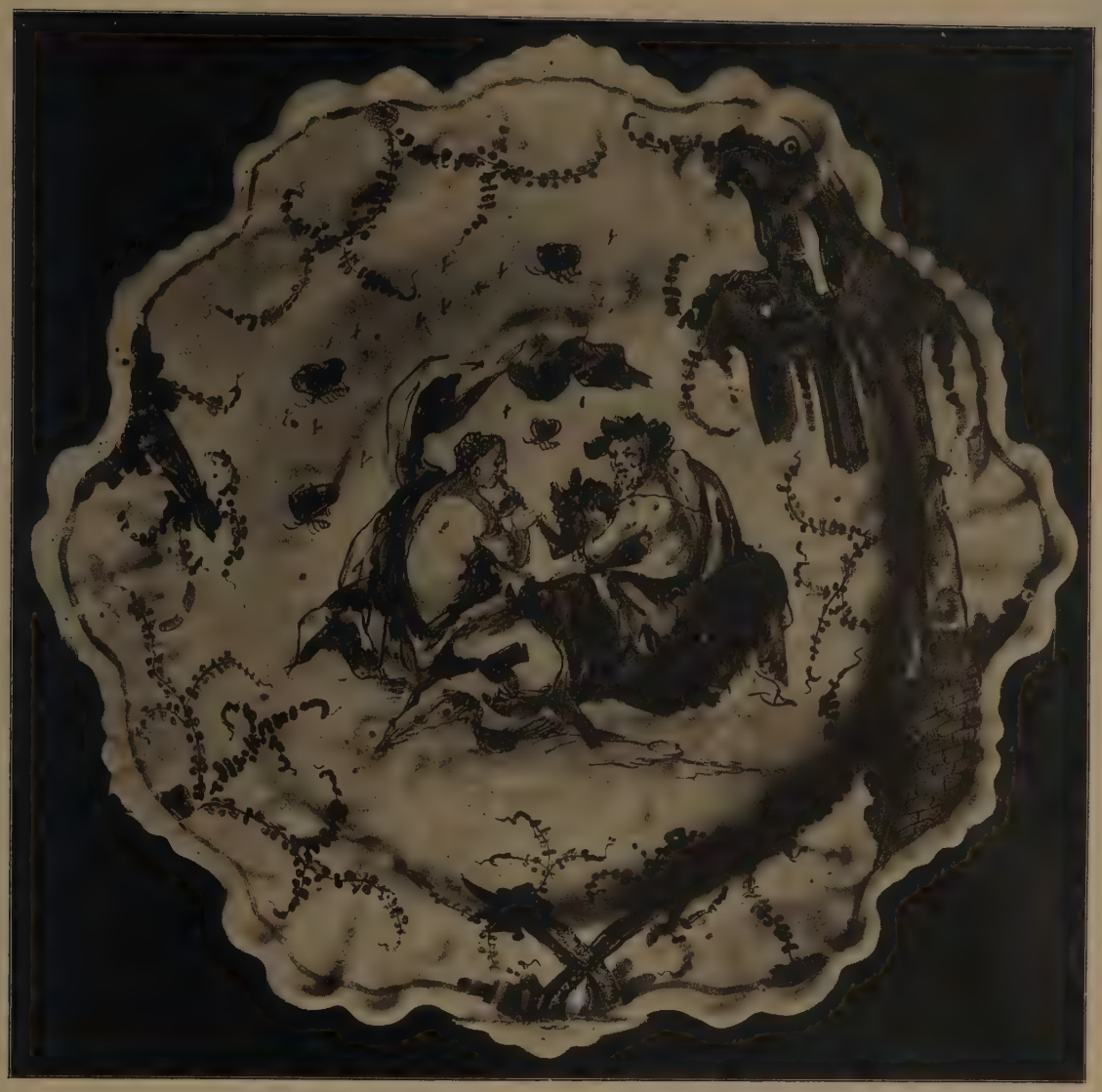
I vasi di San Paolo (*pag. 437*), di vari tipi quanto a forma (dalla grande idria all'alberello al vaso a pera), sono uniformi nella decorazione; e portano tutti l'effigie di San Paolo. Uno solo la presenta in rilievo. Sono marcati con lo stemma; e qualcuno è contraffazione riconoscibile. Ma la maggior parte sono certamente gli originali, e li possiamo tenere per documentali. Ci aprono l'adito a quello che è il periodo trionfale della ceramica ligure, allo stile veramente originale di Savona. Ed anzi, essi devono essere già un po' in ritardo, con la loro decorazione frammentaria, spezzettata, con la scarsezza di toni chiaroscurali rinforzati da un contorno pesante. I grandi maestri dell'epoca, sui vasi e sui piatti

IDRIA, MARCA "STEMMA" - GENOVA, OSPEDALE DI PAMMATONE.

VASO DA FARMACIA, MARCA "G. M." CON CORONA ATTRAVERSATA DA TRE FOGLIE DI PALMA. - GENOVA, OSPEDALE DI PAMMATONE.

comporranno le grandi sinfonie a cui daranno lo sfondo colorato per addolcirle ed ambientarle; e non potendo realizzare lo sfumato ne daranno quasi l'illusione, moltiplicando e svariando le mezze tinte.

Quanto a forme di vasi, non si trovano grandi invenzioni. Sono i profili consueti che imperano, solo un po' tormentati nelle sagome, via via che ci si inoltra nel Settecento. Rare apparizioni fa il *boccale antico dalla bocca a lèpore* del Piccolpasso. Ma la grande novità è la decorazione pittorica. Le *bambocciate*, le scene mitologiche e sacre, si alternano con un brio ed uno spirito che le deficenze formali, le scorrettezze di disegno, non bastano a menomare. E non c'è da sospettare in riproduzioni da stampe! Siamo nel periodo più splendido della decorazione genovese, di Domenico Piola e di Gregorio Deferrari.



PIATTO POLICROMO "BACCANALE" MARCA "STELLA I. S.". GENOVA, PALAZZO BIANCO.

I pittori di ceramiche sono un po' i loro allievi; hanno la loro facilità d'invenzione, la loro confidenza col vero. Le sole incisioni che possiamo ritenere imitate, se non copiate, sono quelle del Callot, di cui si ritrovano reminiscenze evidenti (*pag. 438*).

Si potrà tentare di scernere e definire almeno qualche personalità di artista? Ci si arriverà, forse; ma più tardi, quando sulle marche si sia fatto un lavoro sistematico di classificazione, che finora nessuno ha intrapreso.

Pochi nomi ci pervennero con qualche dato storico; e son nomi di dinastie più che di individui.

Qualche notizia biografica non tanto scarna abbiamo soltanto dei tre Guidobono: Giovanni Antonio (1605-1685), e Bartolomeo (1657-1709) e Domenico (1670-1746) suoi figli. Oriundi di Castelnuovo

Scrivia, essi tennero officina in Savona; e Bartolomeo è anche ben noto come pittore; ciò che agevola l' identificazione con qualche base positiva delle sue opere di ceramica. A loro si attribuiscono parecchie marche: lo stemma, il castello, ed anche l'aquila ad ali spiegate; ma è soltanto la prima che loro può convenire. La prima, che contrassegna vasi dell'Ospedale di Pammatone conformi in tutto allo stile di Bartolomeo Guidobono (*pag. 439*); e nell'importantissima collezione della farmacia Montini si trova unita con le iniziali G. B. D. che si adattano ai nomi dei due fratelli, i quali lavorarono molto associati. Ciò posto, vien naturale un'ipotesi. I vasi di S. Paolo a Savona son pure marcati con lo stemma; sono del 1666; rappresentano uno stadio di poco anteriore a queste evolutissime opere dei Guidobono figli. Vien perciò fatto (e in tanto mare di ipotesi non sarà questa la più azzardata) di attribuirli al loro padre, a quel Giovanni Antonio Guidobono del quale non si conosce alcuna opera certa.

La collezione di Pammatone, che basta da sola a rappresentare tutta la storia della ceramica di Savona (sono più di novecento vasi), esalta un altro grande e sconosciuto artista: una marca inedita, formata da una corona, attraversata da tre foglie di palma, fiancheggiate al piede dalle iniziali G. M. (*pag. 440*). Sarà Girolamo Marchiano? O G. Marcenaro? Chiunque egli sia, questo maestro seppe raggiungere finezze ignote ad altri. La ricchezza e la fusione dei toni, che vanno dall'azzurrino chiaro al viola cupo, son meravigliose; gli artifici sono usati tutti; i lumi son persino rialzati con un tratteggio sottile in terra bianca.

Le tavole ora si adornano incantevolmente; i piatti assumono forme monumentali. Per i cofanetti delle nozze e dei battesimi, si gittano nelle forme dei piatti di argento sbalzati; qualcuno ha costole formate da sirene (*tavola*); altri, hanno incavi formati da conchiglie. Altri, semplicemente sfrangiati, festonati alla periferia, ci presentano imagini di un intimo senso pagano (*pag. 441*).

Canta una vitalità esuberante ma robusta, in quest'arte; un amore della curva ampia, della superficie tonda, un senso di pieno e sano barocco, qual Genova andava allora svolgendo nella sua architettura, e nella sua pittura. E predomina il monocromo, il *camaïeu*; ma non mancano le policromie, su fondo bianco o avorio; come ne abbiamo già viste, e come ne è stupendo esempio un *Tobiolo*, già della coll. Bertollo (*pag. 445*).

Verso la metà del Settecento, o poco prima, quest' arte incomincia a cedere il campo. Si insinuano tutte le importazioni; un po' di Delft, un po' di Moustier, un po' di Vienna; ma specialmente ancora una volta l'Oriente, per quanto ora sia un altro, e cioè l'Estremo, con le sue porcellane. La novità fondamentale sono gli spazii, variamente contornati, lasciati bianchi in un fondo viola di manganese; e riempiti di figurine di paesaggi e di animali. Ora non sarà più il Callot il modello dei ceramisti; ed evidente è invece l'influenza del Magnasco nelle *silhouettes* angolose, lunghissime, caricaturali, in movimento indiavolato. Nasce così il nuovo stile che il Levantino, ora da solo, ora associato con Chiodo, ora con Bartolino, diffonderà al-

MARCA PROBABILMENTE
DEI GUIDOBONO (SEC. XVII).

PIATTO DI SAVONA
MILANO - MUSEO DEL CASTELLO

VASO POLICROMO: L'ANGELO CHE GUIDA TOBIOLO.

GIÀ A GENOVA NELLA COLL. BERTOLLO.

l'infinito in piatti, in boccali, in *trembleuses*, in teiere (*pag. 446*); tanto da legargli il suo nome, per quanto anche Folco, e Piccone, e forse anche un erede dei Salomone, vi si uniformassero perfettamente. Entra in scena, come nota importante di colore, insieme col manganese, il giallo di piombo. Le forme si arricchiscono di nuovi numeri; la plastica par che tenda a redimersi dall'inerzia passata. Nasce il vaso ovale con profilo conico in alto e in basso; si creano i grandi pezzi, le stufe, o semplicemente rivestite di piastrelle, o tutte in un pezzo, formate. Anche un po' di vera scoltura apparisce, nei trionfi da tavola, nelle acquasantiere, e nelle statuette, a cui Bart. Seirullo, verso il 1809, penserà di dare quella vernice nera, di pieno manganese, che poi si è ridotta, modestamente, alle pentole.

Quanto alla pittura, i due Ratti le portano un contributo di mediocre importan-

TEIERA, MARCA "I. I. B. CON LA CROCE SUL GLOBO". GENOVA, COLL. LABÒ.

za; per quanto il padre Gio. Agostino, non manchi di amenità nelle sue composizioni umoristiche. Ma vediamo comparire, direi episodicamente, cioè con diffusione limitata, un tipo nuovo; una decorazione ad uccelli, su tinte forti, bruno, giallo e verde (*pag. 447*). Quasi non sapremmo datarle, se nella coll. Carena non ce ne fosse un bellissimo esempio, con monogramma che possiamo attribuire a P. Brusco.

Ma il cosmopolitismo della ceramica savonese del Settecento arriva al suo parossismo con Giacomo Boselli (*pag. 448*). Più commerciante che artista, questi fu un vero camaleonte. E l' intraprendenza artistica con cui tentò in Savona, nelle proprie fornaci, il *biscuit*; la coscienza d'arte per cui chiese modelli al Ravaschio e al Traverso che erano i migliori scultori genovesi del tempo, non si possono scompagnare dalla sicumera con cui ricopiò tutto quanto era allora più in voga in Europa. Imitò alla perfezione le policromie rosse e verdi, a fiorami, di Marsiglia; fece i tipi giapponizzanti in tutte le varianti possibili. E per dar più credito alla sua merce, talvolta la spacciò per francese, firmandosi Jacques Bozelly; mentre il suo socio Robatto si infranciosava in Reibaud. Infine, ricorse addirittura alle fabbriche di Francia, e specialmente a quella inglese di Wedgwood salita in tanta fama; e comperò gli scarti del loro biscotto; che poi, aiutato dal suo fedele *Sordo*, il Torteroli da Sestri, decorava e rimetteva in circolazione. Esiste ancora la sua casa, a Savona, con gli addob-

VASO POLICROMO, MARCA "FORTEZZA",
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

VASO POLICROMO, MARCA "JACQUES BOSELLI".
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

EDICOLA NELLA CASA DI GIACOMO BOSELLI A SAVONA.

bi creati da lui. Sui pilastri che reggono il pergolato del terrazzo, egli appose una ricca decorazione di mezze sfere e di mezze olive in maiolica, che legano e inquadrano bellissimi medaglioni in grès, che sono certo originali di Wedgwood. In fondo al terrazzo, costruì un'edicola alta più di quattro metri (*pag. 449*), e la rivestì interamente di maiolica. Essa è importante, perchè è uno dei pochi esempi, se non l'unico, in Italia, di quei chioschi, in maiolica e in porcellana, che in tutta Europa e specialmente in Russia, arricchirono tanti giardini principeschi.

Fu socio onorario della Società Patria, ebbe onori senza fine e ricchezze; e morì di sessantaquattro anni nel 1808. Gli sopravvisse fino al 1825 il socio Robatto; e con la morte di questi la storia della ceramica savonese si chiude.

Questa ceramica "di Savona", dagli scrittori, specie i francesi, è trattata con un po' di disprezzo, come terraglia ordinaria e grossolana, di seconda qualità. Del resto anche i poeti italiani che la lodarono non si mostrano, a leggerli bene, di diverso parere. Il Redi, dice che "i galantuomini han costume di pigliar il caffè nelle chicchere di porcellana, o per lo meno di terra finissima di Savona". E il Fantoni,

> A parca mensa vive senza affanno
> chi cibo in vasi savonesi accoglie,

cioè.... chi si contenta di poco.

In verità le mancano parecchi numeri. Mancano quei prodigi cromatici che rendono così smaglianti e preziosi gli smalti eugubini. Manca pure quella preziosità ornamentale, a volte anche un po' stereotipata e calligrafica, che troverà sempre favore. La materia è povera, una terra giallo rossastra coperta di un comunissimo smalto opaco a base di piombo, di stagno, quarzo di Noli o sabbia silicea, sal marino e soda. La sua bellezza è essenzialmente pittorica; e trionfa in giuochi di masse, in svolgimenti di linee, più che in perfezione di dettagli. È una bellezza, nella composizione e nel colore, prettamente barocca; ed è forse per questo che essa trova oggi il suo giorno. Poichè questo è l'innegabile vanto di Savona; di aver creato uno stile, quando la gloria massima della ceramica italiana era tramontata. Mentre dovunque era decadenza, Savona ferveva di giovinezza àlacre e viva. A Firenze, al Museo del Bargello, nelle vetrine che accolgono la rutilante iridiscenza del famoso servito di Guidobaldo II, due piatti di Savona si appagano del loro azzurro, ed affermano il proprio diritto all'esistenza. Il contrasto è così netto, che basta a mostrare l'antitesi fra due mondi estetici; ma è pacifico, perchè il gusto dell'uomo è volubile o, più graziosamente, eclettico.

MARIO LABÒ.

---

(1) Da Genova uno di quei pesaresi, Tomaso, si trasferì verso il 1570 a Siviglia; e Gianfrancesco e Cristoforo Goracchi, di Borgosansepolcro, erano andati nel 1565 a piantare officina a Lione; e tutti vollero compagni vasai albisolesi, e in non piccolo numero. Uno dei Salomone, illustre casata di ceramisti savonesi, Francesco, nel 1605 aveva smesso da più di un anno di fabbricare mattoni in Genova, e produceva invece quadretti e stoviglie.

(2) Il vecchio Jacquemart, che aveva nelle marche una fiducia anche eccessiva, fa una distinzione fondamentale fra la *lanterna*, che dovrebbe individuare i prodotti genovesi, e lo *stemma* di Savona, che indicherebbe la fabbrica rivale. Altri poi arricchì la classificazione, attribuendo ad Albisola le marche derivanti dalla *corona* o *berretto do-*

gale. Ma la questione sarebbe troppo facilmente risoluta così. Le marche sono materia da trattare con molta cautela; ed è un peccato non potersi fermare a discorrerne. Certo la lanterna, così diffusa, chiaramente deriva dal Faro di Genova; ed è con tutta verosimiglianza di origine genovese. Ma la troviamo usata, nelle sue cento metamorfosi, anche fuori di Genova; onde non ne possiamo far capitale.

(3) Negli *Statuta Antiquissima*, che risalgono al secolo XIV, e probabilmente all'anno 1345, si trovano i giuramenti che dovevano prestare non solamente i *maoneri* o mattonai, ma anche i *pignattari*, nei quali son da riconoscere i progenitori dei vasai. Poi, nei proprii *Artium Capitula*, cominciati per deliberazione del 1576 e rimasti vivi fino alla Rivoluzione Francese, troviamo quelli dell'*Arte de Pignatari;* da cui nel 1613 viene separata l'*Arte de vasi e vasellami sottili di terra*. Consoli erano in quell'anno Giuliano de Ghirardi e Battino Salomone; del quale ultimo sappiamo che nel 1598 vendeva laggioni ad Antoniotto Cattaneo genovese.

I Capitoli dell'*Arte dei figuli* di Albisola sono presso che contemporanei; furono rogati dal notaio Gio. Batta Zuffo seniore nel 1589.

(4) Troviamo in un inventario del 1156 una scodella dipinta di Almeria, nel 1292 *conchas dua terre deauratas;* nel 1405 addirittura *tagerios XXI terre deauratas.* Fatto il ragguaglio delle date e dei termini, non si saprebbe pensare che alle fastose maioliche dai riflessi dorati che uscivano dalle fornaci di Malaga e di Valenza, se non anche delle Baleari.

(5) Quei Salomone che abbiamo già nominati, ed ai quali par che convenga, come sigla, la stella pentagona, ritenuta il nodo di Salomone, che si trova spesso accompagnata da una *S*; ed anche la faccia del sole. I Corradi albisolesi, che fondarono, come dicemmo, l'industria di Nevers, nel 1649 lavoravano a Torino nella manifattura fondata da Gian Giacomo Bianchi genovese per Carlo Emanuele II; e son forse gli stessi che fra il 1591 e il 1630 rinvigorivano la fabbrica del Duca Vincenzo I Gonzaga a Mantova. Ad essi si assegna il berretto dogale; specie quando è accompagnato da qualche *C.* Ai Levantino, dei quali Luigi, *bocaler da Arbisola*, lavorava in Venezia nel 1670, si attribuisce da alcuni la lanterna, e da tutti la caratteristica croce su un globo, accompagnata quasi sempre da iniziali, che vedremo diffusa specialmente nel Settecento.

Ma le più, delle marche, si interpretano semplicemente come *rebus... Pesce*, o *Pescetto*, o *Pescetti*, che almeno in moltissimi esempi rappresenta una fabbrica aristocratica, molto scelta quanto ad accuratezza di lavoro, a intensità di colore, a splendore di smalto. *Chiodo*, ora dritto ora storto; e il *Chiodo storto* è spesso un geniale burlone, che mette in caricatura, ed a soqquadro, l'universo. E chi voglia tentare spiegazioni ha da stare guardingo, tanto più se consulta il noto zibaldone del Maggi (alla Bibl. Berio di Genova), il quale novera fra i ceramisti anche Luca Cambiaso e Valerio Castello.

LE CAMPANE DELLA DIOCESI DI TRENTO REQUISITE DALL'AUSTRIA.

Il Trentino, disseminato per le sue valli e per le sue montagne di tante chiese, vantava un numero assai considerevole di vecchie campane. Le traversie del tempo, che avevano lasciati in gran parte incolumi quei vetusti edifici, appartati nei più impervi recessi della regione, ne avevano per la ragione istessa risparmiati gli antichi bronzi. E la storia delle campane e dei campanari del Trentino, sulla quale erano state di recente raccolte copiose notizie dalla vigile e paziente cura di don Simone Weber, avrebbe potuto interessare largamente anche la cerchia degli studiosi dell'arte.

Le campane più vecchie, parsimoniose di ornati, di figure e di iscrizioni, non rivelano quasi mai il nome dell'artefice. Dal quattrocento in poi le sottoscrizioni del fonditore si fanno invece più frequenti; ed il nome dell'artista è man mano accompagnato dal cognome, dalla indicazione della patria, e persino da notizie intorno alle sue relazioni di parentela o di alunnato con altri maestri: mentre i documenti degli archivi valgono a confermare e completare i dati forniti dalle epigrafi dei bronzi.

Ne risulta però come da bel principio i fonditori delle regioni contermini al Trentino, dal nord come dal sud, si accaparrassero il mercato del paese in concorrenza coi più

UN CONCENTRAMENTO DI CAMPANE REQUISITE.

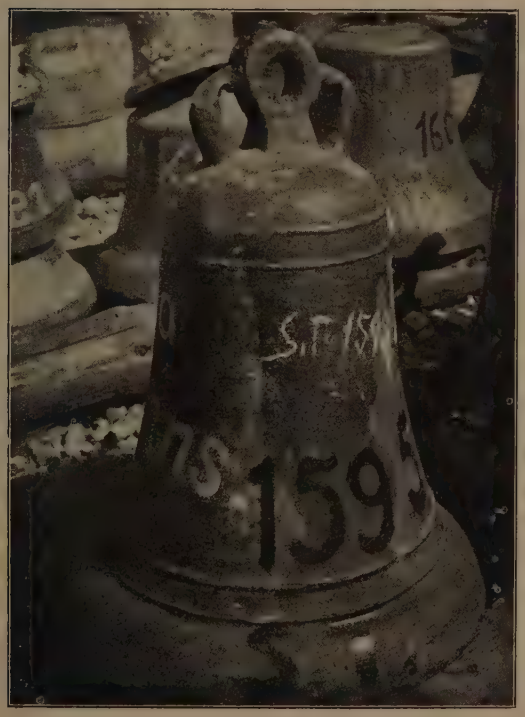
modesti produttori locali. E se la famiglia dei Laiminger o Löffler, perpetuatasi fino alla fine del cinquecento, prende di mira specialmente la valle di Non, nel cui capoluogo arriva tuttavia una campana persino dagli Huser di Vipiteno, i Grasmair di Bressanone, a datare dall'ultimo seicento, invadono l'intero Trentino, a gara cogli Zwölfer, coi Reis, coi Vidal di Bolzano e con altri ancora.

Non per questo però si attenua o si affievolisce il commercio campanario col mezzogiorno. La Valtellina si afferma degnamente nel secolo XVII con Antonio Trabucco; e dal Bresciano arrivano al Trentino i prodotti delle fornaci Conti nel seicento stesso, e quelle delle famiglie Soletti (stanziata pure a Cremona), Reneri e Maggi nel settecento; mentre Verona fin dal 1552 manda nei Mocheni le campane dei Masarotti di Lazise, ed insiste nel commercio stesso a mezzo di Giuseppe Levi nel secolo XVI, di Bartolomeo Pisenti nel XVII, di Giuseppe Michelotti nel XVIII. Anzi la cerchia è assai più larga, dovendo comprendere e il piemontese Tomaso da Verolengo, autore della campana di Rabbi del 1539, e il riminese Bartolomeo, fonditore della renga tridentina nel 1499, ed il reggiano Giuseppe Ruffini coi numerosissimi suoi bronzi settecenteschi.

Ma chi eseguiva quelle campane, molto spesso trasportava le proprie fornaci fra i monti della diocesi di Trento. Non di rado vi si tratteneva a lungo; o vi si stabiliva addirittura. Quel Francesco Zaffoni di Valtrompia, che nei primi decenni del cinquecento eseguì le belle campane del Trentino occidentale, comparisce domiciliato a Trento fin dal 1502 almeno. Gio-

TISO (TEIS) - SEC. XIV.

TARRES (TARSCH): CHIESA DI SAN MEDARDO
SEC. XIV.



ZERMES (TSCHERMS) - SEC XIV.

PROVENIENZA IGNOTA - SEC. XIV.

vanni Schelener da Bolzano, che conosciamo già dalla campana di Mezzocorona, nel 1661 ottenne di aprire una fornace a Trento stessa in contrada di San Martino; Lucio Rossi veronese, detto pure padovano, autore di varie campane nel Trentino, nel primissimo settecento scavò le sue fornaci a Dasindo; Pietro Olmo da Como, dopo aver nel 1737 stabilita la sua officina pure a Trento, presso al Torrione, fuse le sue campane per il Lomaso; e Giannantonio Comerio di Malnate, trasferitosi col figlio Luigi a Tione, operò qualche decennio più tardi per le Giudicarie.

Il trapasso dai fonditori forestieri a quelli indigeni avviene quindi per gradi. Molti dei maestri che compariscono come produttori trentini, non è escluso che provenissero da fuori. Certo i Poli di Trento erano imparentati coi Trabucco di Bormio; ed i Chiappani trentini erano scolari dei Ruffini emiliani.

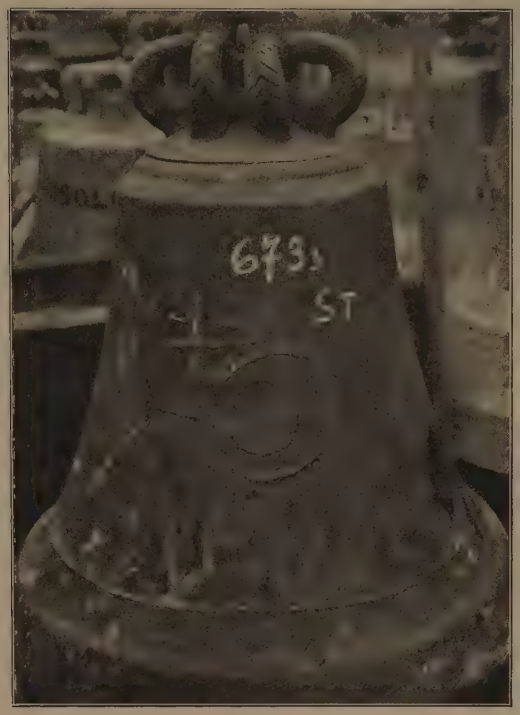
Il gruppo tridentino vero e proprio è capitanato da quel Michele *magister a campanis*, domiciliato a Trento nel 1438, autore della campana di Vervò del 1443: se pure non era trentino anche il Pietro Thara che nel 1441 gettò le campane di Ortisè in Val di Sole. Nel seguente secolo gli succede Andrea Cattani, noto per i bronzi di Civezzano; nel seguente ancora Lodovico ed il figlio Biagio Simonatti e Paolo de Poli; nel settecento i primi rampolli di quella schiatta dei Chiappani (Giovanni, Bartolomeo ed i figli di costui Luigi e Lorenzo), la quale durò fino ai giorni nostri. Alla schiera giudicariese appartengono invece Pietro Maraldi da Tione, ricordatoci in un contratto per Lardaro del 1529; Gian Maria pure da Tione, sottoscritto alla campanella di Ragoli del 1541; e la genealogia dei Moneghini, Carlo, Pietro ed altro Carlo, dalla fine del seicento a quella del settecento. Cristoforo Murari da Rovereto – ma detto pure Tridentino – lavorò nel tardo seicento per Pinè e, recandosi sul luogo, per le Giudicarie; ed anche Pietro Maffei - della stessa coorte lagarina -, trasportate le sue tende a Trento, lavorò nella seconda metà del settecento per la Val del Fersina. Della Valsugana ci è noto nel seicento Bortolo Pasqualini a Borgo. Nè manca un Simone Calovi, autore di campane tanto a Trento quanto a Bolzano nel primo settecento.

La perfezione tecnica di quei bronzi, cui dovevansi i più rinomati concerti del paese, era accompagnata da una maestria e da un gusto d'arte non comuni. Dalle vecchie campane trecentesche, coronate di grandi lettere capitali, ai bronzi del secolo seguente, minutamente segnati di epigrafi gotiche e delle prime impronte di placchette e di medaglioni; dalle squille del cinquecento, signorilmente decorate di stemmi e di eleganti immagini di santi, a quelle del seicento severamente mantenute in austera semplicità, ed a quelle del settecento, esuberanti di decorazioni e di ornati di ogni fatta, tutte le epoche ostentavano una impronta d'arte diversa.

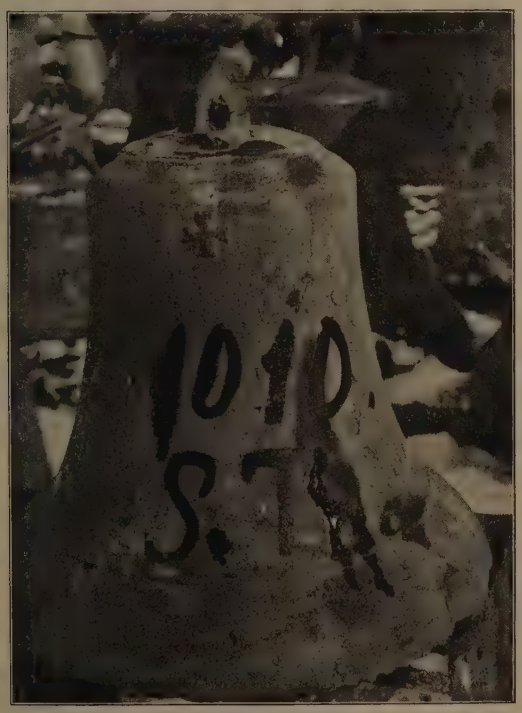
Le prime campane che il governo austriaco asportò dal Trentino durante la grande guerra, furono quelle dei paesi evacuati in prossimità della fronte.

Frattanto però già nel maggio 1915 le chiese della regione erano state invitate a cedere gratuitamente o dietro pagamento le campane superflue; e poichè tale invito aveva sortito miserabile effetto, e solo ven-

MORTERA (MORTER): CHIESA DI SANTO STEFANO.
SEC. XIV (?).



NOGAREDO: CHIESA DI SANTA MARIA A BRANCOLINO.
SEC. XIV (?).



TOS: CHIESETTA DI SAN GIORGIO NEL CASTEL TON.
SEC. XIV.

LAZEVÚNES (LATZFONS) - 1437 (?).

tiquattro bronzi, per lo più piccoli ed inservibili, erano stati consegnati, nel settembre successivo veniva ordinata la prima generale requisizione.

Compiuta una statistica delle campane della diocesi, il governo lasciava arbitra la Curia vescovile della scelta, ma avvertiva che le campane da preservarsi – sia per i bisogni del culto, sia per ragioni di storia o d'arte – non potevano sorpassare il terzo del peso dei singoli concerti.

Il conservatore prof. Don Vincenzo Casagrande, buon conoscitore del patrimonio artistico del paese, era incaricato di prenotare tutti i bronzi degni di essere conservati; e l'Ordinariato nel procedere alla scelta degli olocausti ebbe cura di salvare ad ogni chiesa almeno due campane di minor grandezza, piuttosto che una sola delle maggiori, e di provvedere a che le chiese decanali e le parrocchie maggiori restassero almeno con tre campane. Raccomandava inoltre di tener esatta nota delle iscrizioni, degli ornati, degli emblemi e delle imagini rappresentate sui singoli pezzi, ricavandone possibilmente anche calchi ed impronte.

In realtà però la fretta con cui le operazioni furono condotte, impedì ogni lavoro di tal fatta. E l'autorità militare, poco soddisfatta della cernita della Curia, non si peritò di metter mano anche alle campane che erano state eccepite.

Ma non bastò. Un nuovo decreto del maggio 1917 ordinava una seconda requisizione di tutte le campane che superassero il diametro di 25 centimetri, escluse soltanto quelle di notevole valore archeologico. Una eccezione era fatta, in via provvisoria, per quelle chiese che sarebbero in tal modo rimaste prive di ogni campana.

Di fatti una terza e radicale requisizione era già preventivata, e gli elenchi delle ultime vittime erano già pronti, allorquando il tracollo dell'Austria salvava fortunatamente quegli ultimi bronzi dalla fornace.

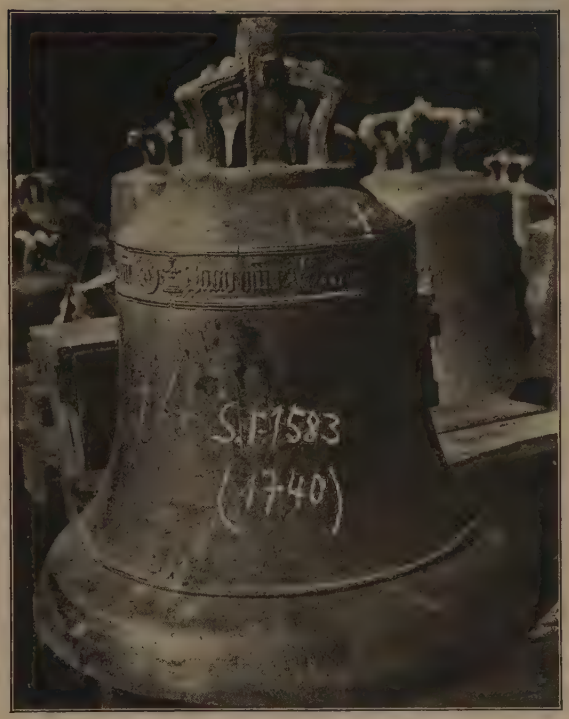
Che operazioni eseguite in modo così tumultuario, dovessero decimare il patrimonio artistico del paese, è di per sè stesso evidente e veramente grave fu l'eccidio specialmente nei decanati dell'Alto Adige.

Fu un vero portento se, ricorrendo a strattagemmi talora ingegnosissimi, si riuscì a salvare - per quanto si riferisce - fra le più vecchie, sei campane del secolo XV, cinquantadue del cinquecento e trentacinque del secolo seguente.

Scaraventate a terra dai campanili, con pieno consenso del governo di forar volti e di demolire bifore e finestre pur di far presto, le campane furono in fretta ed in furia spedite oltre Brennero e raccolte in una prima tappa ad Innsbruck. Nei campi di concentramento di Wilten vennero in parte fotografate dalla Militärbauleitung: ma quelle fotografie, che dovevano essere destinate ad illuminare il Conservatorato dei monumenti della capitale del Tirolo sul valore artistico dei singoli bronzi, non bastarono a strappare dagli artigli dell'autorità militare che una diecina di campane e non fra le più antiche (e neppur ritornarono in patria!); ma valsero invece molto probabilmente a svegliare gli ingordi appetiti di qualche Museo, di qualche intendente d'arte o di qualche speculatore, che conosceva i segreti della riuscita.

Seconda tappa a Salisburgo, nei campi di Kasern; seconda cernita da parte di esperti d'arte, fossero dessi o meno i dirigenti di quel Museo.

MERANO: CHIESA DI SAN LEONARDO - 1401 (?).



TERMENO (TRAMIN): CHIESA DI SAN GIACOMO - 1457.

VERVÒ: CHIESA DI SAN MARTINO - 1539.

RAGOLI: CAPPELLA DI SAN GIACOMO A MONTE IRONE
1341 - FONDERIA M. ZUANO MARIA DA TION.

A Vienna la commedia molto verosimilmente si ripete una terza volta a tutto beneficio di altri ignoti, fra cui fa capolino anche l'Heeresmuseum.

Poi le campane scompariscono definitivamente. Sulla ulteriore loro sorte si diffondono nel popolo dicerie e leggende di ogni fatta. Chi trova le campane del Trentino adoperate per richiamare il pubblico agli svaghi del "giardino imperiale" della capitale austriaca; chi sospetta che il metallo ricavato sia stato convertito in solfato di rame, da rivendersi a prezzi favolosi nel Trentino. Ma le voci più accreditate arrivano al parlamento austriaco; ed una interpellanza chiede conto al governo delle speculazioni compiute su quei bronzi da un israelita di Budapest, Manfredo Weiss.

Delle 2551 campane depredate dalla diocesi di Trento, per un peso complessivo di più che novemila quintali, non resta al giorno d'oggi che qualche centinaio di fotografie, divenute rarissime anche queste.

Ma anche dopo il 4 novembre 1918 le peripezie non sono finite. Nel Trentino, il bronzo viene tutto raccolto in apposita sezione; e i rottami di campane – a quanto si dice – prendono la via della Spezia, e i pezzi più notevoli e qualche campanella intera vengono spediti in Lombardia, e venduti per 135.000 Lire ad una ditta di Milano.

Da Verona e da Vicenza ritornano in sede le profughe campane messe in salvo nella prima nostra occupazione del Trentino, ma Camposilvano non riesce più a richiamare a casa "Teresa" e "Maria"... E molte altre con quelle mancano.

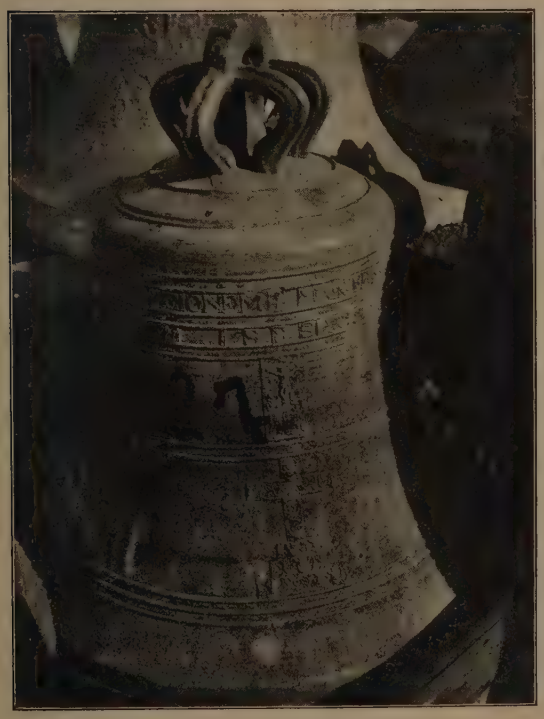
Nel Trentino una attività, una fretta, un'ansia invade le autorità, il clero ed il popolo: e il buon Governo italiano moltiplica le cure e le spese, pur di rifornire i muti campanili. È giunto il momento non solo di riavere quanto si era perduto, ma di completare, ma di migliorare.

Naturalmente a nessuna chiesa le campane di una volta sembrano più sufficienti; a nessun parroco sembra possibile di accordare i nuovi bronzi colle modeste campanelle antiche rimaste miracolosamente sul luogo. E, più evidente ancora, i vetusti campanili non hanno più la capacità e la forza di sostenere i nuovi concerti. Santa Maria di Trento svelle le colonnine romaniche della sua cella campanaria per lasciar passare le rifatte campane; Spormaggiore esige di aprire dei fori nella piramide cinquecentesca della sua torre, perchè il novello concerto sia udito dagli emuli villaggi della convalle; Lodrone insiste per rialzare almeno di un piano il campaniletto che stenta a reggersi in piedi; borgo Sacco pretende che il vetusto campanile lombardo, sopraelevato nel cinquecento, abbia a sopportare il peso di una nuova aggiunta, e quando trova ostacoli contro l'attuazione dei suoi piani, manda a Roma il *deus ex machina* della politica.... e tutto è fatto.

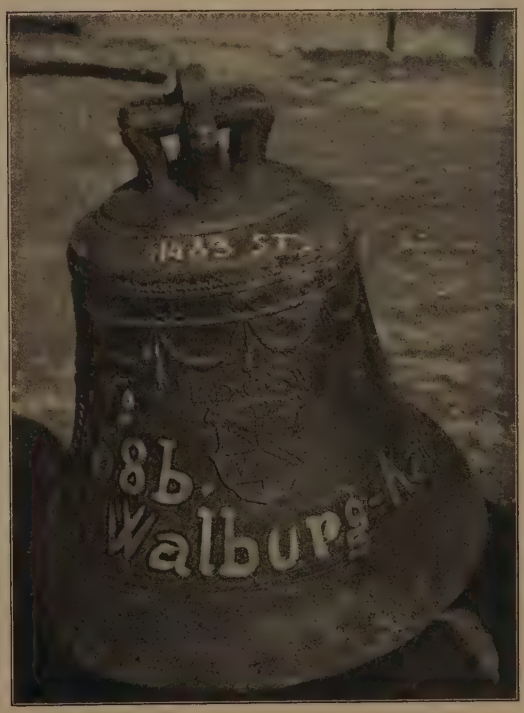
Intanto Peio chiede di rifondere la campana del 1754, che l'Austria aveva risparmiata; Bresimo quella del 1728; Noci quella del 1637; Termeno quella del 1581; Caldaro quelle del 1579 e 1566; Castellano quella del 1527; Elvas quella del 1418. Ossana non sa che farsene del vecchio campanone del 1777 e lo cala dalla torre; San Michele di Castelrotto vuol disfarsi della campanella gotica del 1505 e la vende ad un fonditore; Cavalese tro-

VERVÒ: CHIESA DEL ROSARIO - 1547.

LOVER: CASTEL BELASI, 1567 - CON STEMMI KHUEN BELASI E RECHBERG.



CANEZZA: CHIESA DI SAN ROCCO - 1585.



CHIUSA (KLAUSEN): CAPPELLA DI SAN VALBURGA SEC. XVI - CON STEMMA WOLKENSTEIN.

va che la renga dello scario rifusa nel 1611 da Lodovico Simonati coll'epigrafe dedicatoria del cardinale Madruzzo ha già fatto il suo tempo, e la spedisce alla fonderia; Arnago si sbarazza allo stesso modo della campana di San Romedio del 1633 a firma Elia Sormani; e Lodrone, in attesa dell'alzamento del campanile, manda al diavolo, contrattandone la cessione alla ditta fonditrice, non solo la campana del 1626, ma quella altresì del 1486 collo stemma dei dinasti Lodron. E l'Ufficio Belle Arti ha del bello e del buono ad accorrere per impedire il nuovo scempio. Intanto le Ville di Giovo rifondono le campane del 1740; Lona quella di Gioacchino Reis del 1578; Montagne quella di Giuseppe Micheletti del 1798...

Ma, e di tutto il materiale asportato dal governo austriaco, non c'è stato proprio modo di riottenere nulla?

L'Ufficio Belle Arti, accorso ad Innsbruck già nel novembre 1918, per provvedere al ricupero di tutti gli oggetti d'arte della regione, si occupò subito anche delle campane. E al Museo Ferdinandeum potè scovare il campanone della torre di Rovereto; e presso la fonderia Grasmair gli fu indicato un piccolo deposito di sedici campane della Valsugana, quasi tutte di epoca recente (una sola del 1797) ed in parte infrante. Ogni cosa fu rimandata a Trento.

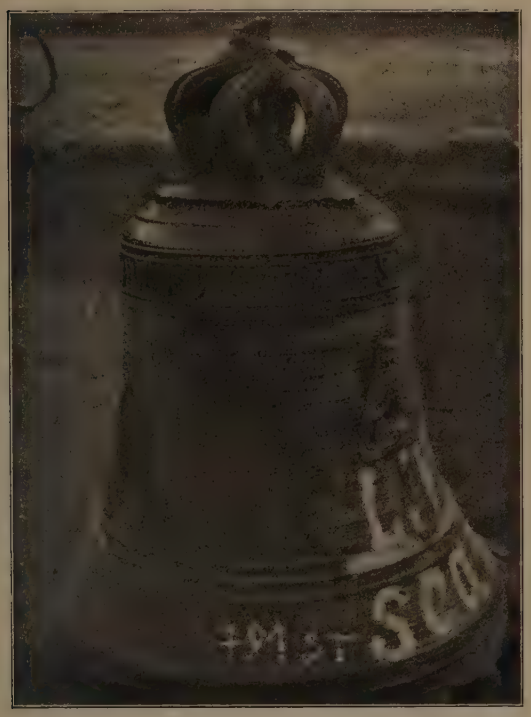
Passò quindi a Salisburgo. Nel Museo cittadino Carolino Augusteo gli furono mostrati alcuni calchi di particolari decorativi presi sulle campane "tirolesi" al loro passaggio per Kasern nel settembre 1917; ma gli fu assicurato che della sorte di quei bronzi nulla più si sapeva: ed ebbe l'ingenuità di crederlo. Fatto sta che più tardi ben quindici campane furono invece rinvenute a Salisburgo presso la Übernahmkommission e, dopo laboriosissime pratiche pazientemente condotte dall'Ufficio Belle Arti per più di un anno, rimandate pur esse in patria. Una è del secolo XIV, cinque del XVI, una del secolo seguente, del settecento le altre.

Intanto, l'Ufficio Belle Arti medesimo aveva estese le proprie ricerche anche a Vienna: dove le indagini apparivano tanto più complicate, quanto più vasta era la zona da esplorare e più aggrovigliata la rete degli intrighi da superare. Le autorità austriache rimisero alla nostra Missione per l'armistizio venti campane, provenienti dall'Heeres Museum: fra le quali le trentine dovevano essere quattro o cinque, a cominciare da quella di Levico del 1597.

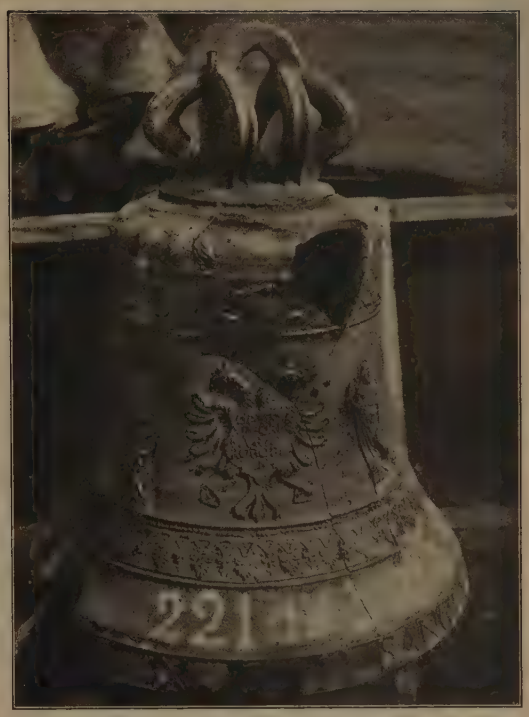
Una trentina e più di pezzi ricuperati adunque, e – per di più – ricuperati per l'appunto da quei Musei che li avevano trattenuti per il loro particolare interesse storico ed artistico. Non è molto, ma è certo qualche cosa.

Ma l'odissea non è ancora conchiusa.

Quando le autorità italiane diramarono la circolare a stampa per l'identificazione delle venti campane ricuperate a Vienna, l'Ufficio Belle Arti si affrettò a rivendicare al Trentino una grossa campana del 1777 recante scolpito il ritratto nientemeno che di Pietro Vigilio Ton, l'ultimo principe vescovo di Trento. Gli fu risposto dalla Questura di Udine che mancava la documentazione per dimostrare l'appartenenza di quel bronzo al Trentino. Protestò ed

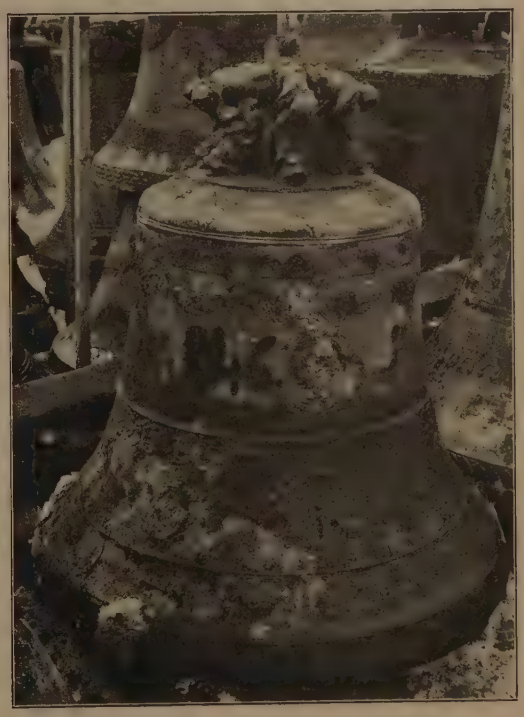


LIVO: CHIESA DELL'IMMACOLATA A SCANNA - 1672 (?)



PROVENIENZA IGNOTA, 1693.
FONDERIA CRISTOFORO MURARI.

ISERA: CHIESA DI SAN VINCENZO, 1777 - CON ISCRIZIONI DETTATE DA CLEMENTINO VANNETTI.



TASSULLO: CHIESA DI SANTA MARIA, 1789.

insistette; ma la campana non è ancora tornata a Trento.

E quando, fra le campane artistiche ricuperate a Salisburgo, l'Ufficio Belle Arti riuscì ad accertare che quella del 1768 apparteneva alla chiesa di Torbole, e si affrettò, tutto lieto, a rimandarla al paese di origine, gli fu risposto che la campana non serviva ormai più e gli fu chiesta l'autorizzazione di rifonderla, per accordarla di tono con quelle nuove.....

Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum,
defunctos ploro, nimbum fugo, festaque honoro.

No, no! La novella torre sarà ben più alta che non il modesto campaniletto di un giorno, ma il popolo che accorre alla pieve ormai travisata, non ha più in cuore il sacro culto geloso per le vecchie memorie dei suoi poveri morti.

Dulce melos clango, sanctorum omnia pango,
defunctos ploro, vivos voco, fulgura frango.

Le nuove lucenti campane saranno anche più numerose e più grandi, saranno anche più intonate delle miserelle scomparse, ma la loro parola non è più quella: non è più quella che di generazione in generazione aveva cantato i canti della fede, aveva pianto i pianti dei secoli. Non si illudano e non la diano ad intendere; è nulla più che la voce di un estraneo e di un intruso.

GIUSEPPE GEROLA.

NOTA. - Cfr. *Glockenabnahme*, in " Mitteilungen der k. k. Zentral Kommission für Denkmalpflege ", Bd. XV, n. 9-12, Wien, 1916 1917, p. 242 segg.

Statistica delle campane asportate dalle provincie venete. II.a edizione, Venezia, 1919.

S. WEBER, *Spogliazione delle vecchie campane*, in "Studi trentini", anno II, fasc. 2, Trento, 1921.

Nell'elenco che segue, compilato su notizie raccolte direttamente, sulle fotografie di Innsbruck e sugli appunti di don Casagrande, sono elencate alcune fra le campane *del solo Trentino*, che consta essere state requisite dal governo austriaco.

Tos (Castel Ton), sec. XIV. — Nogaredo (Brancolino), sec. XIV.

Lenzima, 1478, con stemma Castelbarco.

Baselga di Pinè (S. Mauro), 1521. — Ischia (S. Cristoforo), 1522. — Lavis (Pressano), 1531, fond. Löffler. — Vervò, 1539. — Ragoli (Monte Irone), 1541, fond. Gianmaria da Tione. — Vervò, 1547. — Lover (Castel Belasi), 1567, con stemmi Khuen e Rechberg. — Canezza, 1585. — Cavareno, 1588. — Besenello, sec. XVI.

Rovereto (Sacco), 1604, fond. Simonatti. — Cles, 1611. — Trento, 1616 (due). — Livo, 1617. — Vion, 1624. — Cimego (Quartignano), 1628. — Dimaro, 1630. — Livo, 1634. — Tassullo, 1640. — Caldés, 1644. — Mezzocorona, 1652, fond. Schelener. — Fiavè, 1654. — Miola (Gril), 1661. — S. Lorenzo (Pergnano), 1662, fond. Pisenti. — Nanno, 1670. — Povo, 1671. — Livo (Scanna), 1672. — Javrè, 1676. — Romeno (S. Bartolomeo), 1678.

Mezzocorona, 1702. — Brez (Arzio), 1705. — Valda, 1709. — Campomaggiore (Dasindo), 1711. — Saone, 1711, fond. Reneri. — Stumiaga, 1717. — Cavedine (Stravino), 1717. — Trento, 1721. — Denno, 1723. — Meano (S. Lazzaro), 1723, fond. Grasmair. — Bleggio Superiore (Rango), 1725. — S. Michele, 1727. — Lavis (Pressano), 1727. — Cloz, 1731. — Fierozzo, 1733. — Ragoli (Coltura), 1734, fond. Grasmair. — Rovereto, 1735, fond. Grasmair. — Massimeno, 1735, fond. Cavriani. — Rovereto, 1736 (due), fond. Filiberti. — Mezzolombardo, 1736. — Campomaggiore (Dasindo), 1737, fond. Olmo. — Malè, 1739. — Romeno, 1740. — Brez (Carnalez), 1742. — Gardolo (Lamàr), 1743. — Fiavè (Ballino), fond. Moneghini. — Vigolo di Baselga, 1744. — Serso, 1744, fond. Grasmair. — Canezza, 1750, fond. Grasmair. — Torra, 1754. — Sarnonico, 1755. — Cles (Maiano), 1757. — Torra, 1759. — Segonzano (Madonna dell'Aiuto), 1760. — Giovo (Palù), 1760, fond. Vidal. — Massimeno, 1763, fond. Soletti. — Cavedine, 1767. — Cavedine, 1768. — Costasavina, 1769. — Cles, 1771. — Segno, 1772. — Bleggio Superiore (Cavrasto), 1772 (due), fond. Ruffini. — Bosentino, 1773 (tre). — Povo, 1773. — Vigo Rendena, 1773, fond. Ruffini. — Seio, 1774. — Lone (Piazzola), 1774. — Dambel, 1774 (tre). — Trento, 1774. — Zuclo, 1774 (cinque). — Cloz, 1775. — Fondo, 1775 (sei), fond. Ruffini. — Baselga di Pinè (Tresila), 1777, fond. Maffei. — Castagnè (S. Vito), 1777, fond. Ruffini. — Lenzima, 1777 (due), fond. Ruffini. — Ischia, 1777, fond. Ruffini, — Isera, 1777 (quattro), fond. Ruffini. — Calliano, 1778. — Rovereto (Sacco), 1778 (due), fond. Ruffini. — Caderzone, 1779. — Lardaro, 1779, fond. Ruffini. — Volano, 1779. — Volano, 1780. — Rovereto, 1781, fond. Ruffini. — Volano, 1781. — Bleggio superiore (Cares), 1782, fond. Ruffini. — Bleggio Inferiore (Cares), 1783, fond. Ruffini. — Frassilongo (Roveda), 1786. — Bleggio Inferiore (Cillà), 1786. — Masi di Vigo, 1787. — Lasès, 1787, fond. Chiappani. — Baselga di Pinè, 1787, fond. Chiappani. — Castellano, 1788, fond. Chiappani. — Cognola, 1788, (tre). — Tassullo, 1789. — Cimone, 1791 (due). — Miola (Vigo), 1794, fond. Chiappani. — Termon, 1795. — Brez, 1796 (due). — Salter (Malgolo), 1798 (due). — Por, 1798, fond. Chiappani. — Montagne, 1798 (due), fond. Micheletti. — Sopramonte, 1799, fond. Chiappani. — Miola (Faida), 1799, fond. Dorigoni e Planchi.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

MOBILI XVIII SECOLO.

FERNET-BRANCA

SPECIALITÀ DELLA SOCIETÀ ANONIMA
FRATELLI BRANCA - MILANO

IL RE DEGLI AMARI
APERITIVO - DIGESTIVO

INDISPENSABILE A
TUTTE LE FAMIGLIE

GUARDARSI DALLE CONTRAFFAZIONI

Società Nazionale del "GRAMMOFONO"

Il vero "Grammofono" (originale) dalle celebri marche "L'Angelo" e "La voce del padrone" per la perfezione dei suoi meccanismi, l'eleganza squisita del disegno e la finitezza di ogni sua parte si è imposto all'ammirazione di ogni intenditore. La sua voce chiara, forte e naturale riproduce fedelmente le esibizioni dei più famosi artisti.

CARUSO, Tamagno, A. Patti, Titta Ruffo, M. Battistini, L. Tetrazzini, A. Galli Curci, G. Besanzoni, De Muro, B. Gigli, A. Toscanini, ecc., eseguirono dischi esclusivamente per il vero "Grammofono".

Repertorio ricchissimo di oltre 10.000 dischi di Opere complete, Danze moderne, Canzoni, Sinfonie, Strumenti a solo, ecc.

25 Modelli di strumenti da L. 580 in più

NB. - Esigere su ogni strumento o disco la marca di garanzia "La voce del padrone"

Audizione e vendita presso i REPARTI DI VENDITA AL DETTAGLIO

ROMA - Via del Tritone N. 88-89 :: MILANO - Galleria Vittorio Emanuele N. 39-40 (lato T. Grossi)

GRATIS - CATALOGHI E SUPPLEMENTI - GRATIS

THE BURLINGTON MAGAZINE

I seguenti articoli sono stati pubblicati dal BURLINGTON MAGAZINE. Il prezzo dei singoli fascicoli è di 5 s. (franco di porto 5 s. 6 d.) eccetto i N. 149, 173 e 189 il cui prezzo è di 2 s. 6 d. cadauno (franco di porto 3 s.); 191 et 192 10 s. (franco di porto 10 s. 6 d.)

PITTORI E PITTURE

La linea come mezzo di espressione nell'arte moderna	ROGER FRY	N.	189-191
Le sculture di Maillol	„	„	85
Paul Cézanne	„	„	173
M. Larionow e il balletto russo	„	„	192
Vincenzo Van Gogh	R. MEYER-RIEFSTAHL	„	92
I post-impressionisti	A. CLUTTON-BROCK	„	94
Post-impressionismo e estetica.	CLIVE BELL	„	118
Cézanne	MAURICE DÉNIS	„	82-83

ARTE CINESE

Un Budda primitivo di bronzo	HAMILTON BELL	N.	135
L'altare Tuan-Fang	„ „	„	149
La scultura cinese su pietra a Boston	F. W. COBURN	„	103
Porcellane della famiglia verde	SIR W. H. BENNETT	„	18

Si prega, inviando l'ordine, di segnare il numero dell'esemplare.

Dopo la sua fondazione, che data dal 1903, il BURLINGTON MAGAZINE ha costantemente progredito nella stima del pubblico. Esso conta nel numero dei suoi collaboratori gli scrittori più competenti non solo dell'Inghilterra, ma anche della Francia, dell'Italia, di Spagna, dell'Olanda, del Belgio, dell'America ed è riconosciuto unanimamente come una delle principali riviste del mondo.

PREZZO dell'abbonamento annuo (indice semestrale compreso) Ls. 1.15 s. franco di porto - Un numero 3 s. franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE – 17 OLD BURLINGTON STREET, LONDON W. I.

PUBBLICAZIONE MENSILE ILLUSTRATA PER GLI AMATORI

Rappresentante: B. SEEBER - Via Tornabuoni, 20, FIRENZE

art et décoration

LA GRANDE RIVISTA FRANCESE D'ARTE MODERNA

TIENE AL CORRENTE DI TUTTE LE MANIFESTAZIONI D'ARTE:

1.° Con moltissime riproduzioni a nero e a colori;
2.° con un testo preciso e documentato .. ..

TUTTE LE ARTI E SOPRATUTTO LA DECORAZIONE INTERNA DELLA CASA

Un fascicolo: Francia Fr. 6.— Estero Fr. 7.—
L'abbonamento (12 fasc.) „ „ 60.— „ „ 70.—

Domandare un numero di saggio

PARIGI

2, RUE DE L'ECHELLE, 2

E PRESSO TUTTI I LIBRAI

ART IN AMERICA

RIVISTA BIMESTRALE ILLUSTRATA

Abbonamento annuo . . . . . Doll. 6
Un fascicolo separato . . . . . „ 1
Spedizione all'estero 60 cent. di dollaro in più

La più bella rivista d'arte che si pubblichi in America. Gode di una fama internazionale e conta tra i suoi collaboratori i più autorevoli scrittori d'arte del mondo.

Contiene articoli basati su ricerche originali e informazioni importantissime.

Pubblica spesso nuove scoperte riguardanti l'origine e la storia di importanti oggetti e mette in valore opere d'arte dimenticate.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN

EDITORE

8, WEST 47th STREET - NEW YORK CITY

U. S. A.

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI - MILANO-ROMA

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI:

IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

G. E. RIZZO

Splendida monografia, illustrante sotto ogni aspetto e completamente il teatro greco di Siracusa - 160 pagine formato 25×35, con 74 riproduzioni in fototipia e 6 grandi tavole fuori testo - elegantemente rilegato in tela

Prezzo Lire CENTOCINQUANTA

STUDI E PROGETTI DELLA SCUOLA DI ARCHITETTURA A PERUGIA

Arch. UGO TARCHI

132 tavole formato 29×39, eliotipia finissima e 58 pagine di testo illustrato aventi lo scopo di illustrare i migliori progetti che gli allievi della Scuola di Architettura di Perugia hanno eseguito. — Tutto racchiuso in una elegante copertina a due colori

Prezzo Lire DUECENTO

NEL MONDO DELLE ARTI BELLE

VITTORIO PICA

Serie Prima: La Collezione Rouart - V. Migliaro - P. Besrodny - E. Laermans - A. Delaunois - U. Caputo - V. e R. De Zubiaurre - I. Mestrovic - I. Perlmutter - I. Csòk - H. Le Sidaner - I. Zuloaga
Pagine 230 in 8° con 174 illustrazioni

Prezzo Lire SETTANTACINQUE

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI - MILANO-ROMA

IN PREPARAZIONE:

FEDERICO BALESTRA

WILDT

40 PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABILI 115 TAVOLE IN ZINCOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30×40

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

VT VEHE
MENTER
ARDEAT